[ilustrações Luiz Armando Bagolin]

Teresa revista de literatura brasileira 3

USP editora 34

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Teresa revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo — nº 3 (2002). São Paulo: Ed. 34, 2002.

ISSN 1517-9737-03

1. Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira.

CDD 869.9

Agradecimentos CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), IEB (Instituto de Estudos Brasileiros da USP-Seção de imagens), Secretaria do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, Editora Record, Fundação Casa de Rui Barbosa, Museu Lasar Segall-IPHAN/Minc, Museu da Faap, herdeiros de Jorge de Lima, Lúcia Riff, Cláudio Giordano, Luiz Armando Bagolin, Ilza Cavalcante da Silva, Eugenius Pacceli, Luís Bueno, Gênese Andrade, Lavinia Porto Silvares, Telê Ancona Porto Lopez, Ana de Holanda, Guilherme Zarvos, Olivier Fabre, Marcelo Gonçalves, Denise Grinspum, Pierina Camargo, Miranda Araújo.

Teresa é uma publicação do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

[ilustrações Luiz Armando Bagolin]

Teresa revista de literatura brasileira 3

USP

editora 34

3 » ENSAIOS

4 » RESENHAS

Nosso confrade, ou em bom provençal, nosso *companh´* José Miguel Wisnik costuma chamar nossa atenção para as virtudes mágico-simbólicas do número três. Quando alguma coisa sucede uma vez, observa ele, trata-se de um simples evento, um acontecimento original e simples. Mas se esse algo se repete, temos o acrescentamento de uma coincidência, que pode indicar *algo mais* ou não. Mas se a coisa se dá pela terceira vez, forma-se uma "estrutura de convicção" e esse terceiro evento (tal como a "melhor de três" das competições esportivas) dirime todas as dúvidas pelo seu poder de confirmação. Talvez essa característica da série de três (notada, aliás, pela própria Psicanálise) emane de profundidades arquetípicas: não é demais supor que o *prestígio* do três afinal se deva à presença tutelar da Trindade cristã nas tramas primordiais da nossa civilização. Mas não precisamos ir tão longe numa apresentação de revista literária: para nós, da *Teresa*, basta saber que este terceiro número teve o condão de confirmar algumas verdades. Verdades práticas, modestas, mas muito queridas por nós.

A primeira delas, que também é o fundamento da revista, é a confirmação da potencialidade sem fim da criatividade de todos, quando harmonizada por regras justas. Ou, em outras palavras, a confirmação de que a discussão *democrática* (e gostaríamos que o termo fosse tomado não no seu esgarçamento demagógico e sim na sua inteireza ética original) é um método insuperável para se realizar em conjunto, ao garantir a expressão (portanto a dignidade) de cada um. De fato, já se vão quase quatro anos que o nosso companheiro Luiz Roncari, então coordenador da pós-graduação da área de Literatura Brasileira, convocou uma reunião geral de professores e pós-graduandos para perguntar, em nome de um grupo "não pequeno" de docentes, como deveria ser aplicado o recurso disponível. Do tumulto de respostas desencontradas, uma regularidade acabou emergindo: uma revista, esta, que viria a ter nome de mulher, um nome que percorre a literatura e o cancioneiro brasileiros de Gregório de Matos a Jorge Benjor (quando não desce pelas janelas gradeadas dos presídios).

Com o passar do tempo, aprendemos (ou reaprendemos) que uma discussão "ampla e irrestrita" (que, na sua generosidade, traz sempre consigo a anistia instantânea das falhas e insuficiências que cada um ousa expor) é isto mesmo: um processo lento, penoso, representável pela dificuldade de se desatolar um carro de boi, mas que tem acelerações súbitas e (perdoem Manuel Bandeira e Davi Arrigucci Jr.) inesquecíveis *alumbramentos*. No caso de *Teresa*, ao se discutir seu projeto, mais uma vez, da algaravia de concepções

(percebemos aos poucos) começou a se cristalizar uma forma, caracterizada pela *busca de equilíbrios*: uma revista que fosse bela sem ser cosmética e com conteúdo sem ser maçante. Nem grande, nem pequena. Equilíbrio entre espaço em branco, ilustrações e texto. Entre textos de criação e de crítica, entre participação local e externa. A acumulação de tantos equilíbrios gerais fatalmente trouxe consigo uma dúvida: não estaríamos imaginando um "esperanto hipotético que não existe?".

Seguimos em frente, para o detalhamento do projeto em seções, contando com a ágil experiência editorial de Augusto Massi e o respaldo da Editora 34. Nos meses que se seguiram, o corpo de *Teresa* foi tomando forma, com a mesma busca de equilíbrio sempre aflorando. Nos textos de criação, ponderação entre contos e poemas, espalhados ao longo da revista. Na crítica, a par da "Página Aberta", fazendo jus ao maior fôlego de alguém, uma seção de "Ensaios" e outra de "Resenhas", respectivamente para textos "mais longos" e "mais curtos", pensados (importante!) como *textos de mesma profundidade*. Por fim, uma série de ilustrações percorrendo organicamente todo o corpo da revista. Um tanto espantados, quase um ano depois e vestida com o projeto gráfico de Elaine Ramos, vimos *Teresa* pela primeira vez. Era como "o que tínhamos sonhado". E esse entusiasmo de ter *realizado* nos garantiu fôlego para o segundo número. O qual, como *quase* seria de se esperar, foi feito sob o signo da "provação" de inúmeras dificuldades inesperadas.

Agora, após as facilidades primaveris da primeira e as durezas invernais da segunda, que a terceira *Teresa* caminhe, graciosa e bronzeada (como a "da Praia") ao sol de verão. Acima, nos referimos a esse número três como momento de confirmação. Que sirva como exemplo a seção "Documento". Inicialmente pensada com o nome de "Baú" e, centrando-se a cada número num escritor, pretendia publicar inéditos e dispersos, em particular artigos críticos valiosos mas inacessíveis pelo tempo. Depois, percebeu-se não haver nenhuma razão para que esse "resgate" não dialogasse com produções contemporâneas, e o "Baú" deixou de ser uma caixa de preciosidades para se tornar um dossiê, um conjunto de materiais distintos e relacionados à disposição dos interessados. Embora à primeira vista não pareça, é uma seção "difícil", porque visa a combinar inéditos valiosos com fortuna crítica de qualidade. O primeiro "tema" foi Mário de Andrade; o segundo escolhido foi Graciliano Ramos. Dois autores que, notoriamente, têm sido objeto de focalização privilegiada pela crítica contemporânea. Após essas experiências, constatamos que o "dossiê" (a seção "Documento") tinha se tornado a espinha dorsal da revista. Conscientes da sua im-

portância, decidimos testar a nossa concepção no terceiro número elegendo uma tarefa mais desafiante: Jorge de Lima, um escritor de igual importância mas menos focalizado. A aposta que fazemos é a de que, qualquer que seja o autor escolhido, sempre será possível compor um conjunto temático relevante. Essa convicção se baseia numa constatação: embora não seja evidente e altissonante, para nós está claro que, pelo menos nas últimas duas décadas, a crítica literária brasileira avançou e se irradiou com grande vigor simultaneamente a partir dos vários centros culturais do país, refinando e combinando métodos, testando e ousando interdisciplinariedades, variando com grande imaginação caminhos e pontos de vista e resgatando com habilidade novos "materiais do passado".

Ao compormos seu dossiê, a busca por contemplar as diversas faces de Jorge de Lima com materiais inéditos, raros ou de difícil acesso levou-nos a descobertas no mínimo surpreendentes. Os bastidores da concepção das ilustrações de *Poemas negros*, realizadas por Lasar Segall, vêm a público pela primeira vez: as cartas trocadas pelo pintor e pelo poeta para discutir o assunto, bem como estudos dos desenhos realizados por Segall, dos quais escolhemos dois. A recepção da obra do poeta entre os hispano-americanos documentada nas cartas do argentino Pedro Juan Vignale e do uruguaio Ildefonso Pereda Valdés, publicadas no *Jornal de Alagoas* em 1927, mesmo ano em que foram publicadas as obras apreciadas, o que revela a rapidez vanguardista nas comunicações e lança luzes sobre diálogos literários ainda pouco explorados.

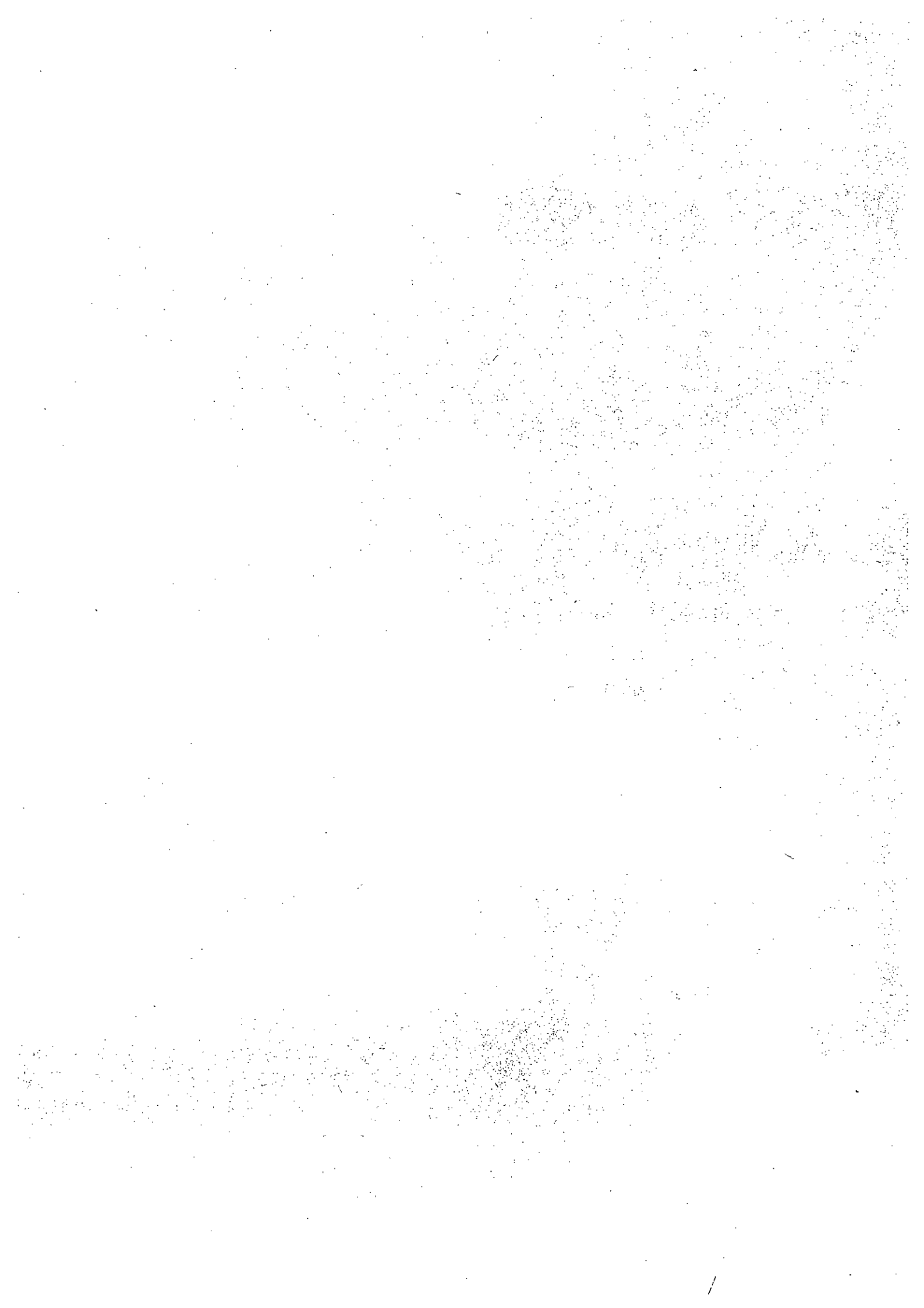
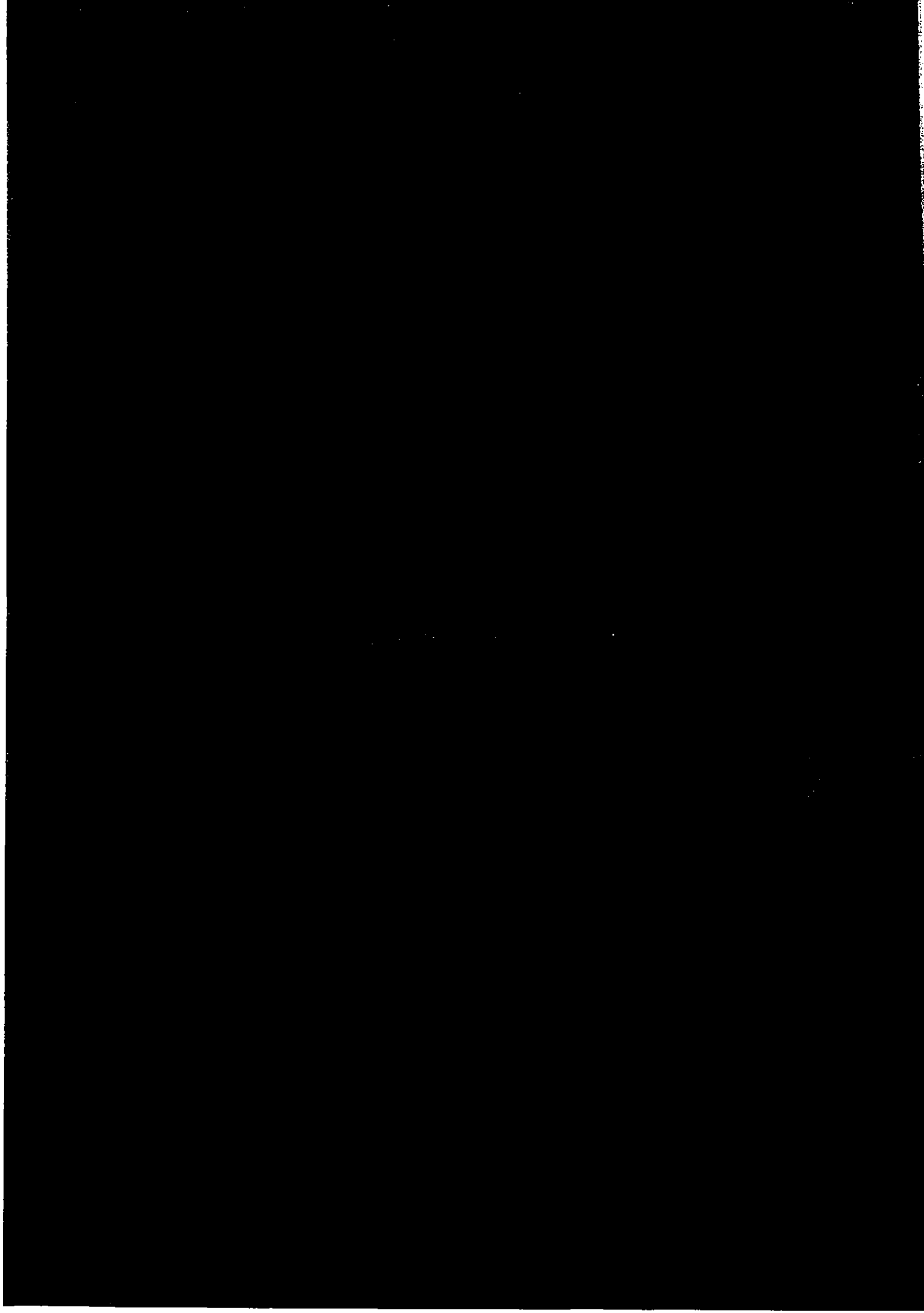
Quatro textos inéditos em livro dão conta da diversidade de interesses do escritor: o poema "Precisa-se", uma crônica sobre o frevo pernambucano tão empolgante quanto a dança contemplada ("Os passos do frevo") e dois ensaios dos anos 40 que tratam de grandes escritores. Euclides da Cunha, cuja obra-mestra centenária foi recentemente comemorada, tem sua fortuna crítica enriquecida com o texto "À margem de Euclides", enquanto o amigo e parceiro Murilo Mendes converte-se em tema de "Nota sobre poesia". Cláudio Giordano cedeu-nos gentilmente duas raridades bibliográficas: *História da terra e da humanidade para escolares*, que ele mesmo apresenta aos leitores, e *Aventuras de Malasarte*, que além de nos revelar o Jorge de Lima tradutor ainda nos brinda com um interessante prefácio (aqui reproduzido), publicado originalmente na imprensa nos anos 30 sob o título "Bobos e poetas".

Especialistas dedicaram-se a novas leituras do artista alagoano: as pontes entre poesia e artes plásticas no universo do poeta-pintor são construídas por Gênese Andra-

de. O aspecto narrativo em *Invenção de Orfeu* é abordado por Fábio de Souza Andrade. O estudo do elemento religioso na ficção limiana ganhou um ensaio de fôlego de William Roberto Cereja. E a amizade entre Jorge de Lima e Mário de Andrade é-nos revelada por Marcos Antônio de Moraes com um *puzzle* de cartas, dedicatórias e outros textos, pura surpresa e deleite. Trazemos ainda uma amostra das imagens de sua lavra: desenhos, pinturas, fotomontagens, cuja riqueza comprova sua multiplicidade de poeta-inventor ou eterno menino impossível.

A seção "Página aberta" comparece trazendo o ensaio de Alcides Villaça, *Drummond: primeira poesia*, uma oportuna homenagem ao centenário do poeta. *Teresa* ainda é enriquecida pela diversidade de outros ensaios: o de Fernando Mesquita (Monteiro Lobato), o de César Mota (Manuel Bandeira), o de Marcos Falleiros (Graciliano Ramos) e o de Luís Bueno (o romance de 30). As outras seções trazem as resenhas de Zenir C. Reis, Ovídio Poli Jr. e Júlio Castañon, além dos contos de Aleilton Fonseca e Jorge Marinho, e os poemas de José Mucinho e Priscila Figueiredo. E mais o diálogo com as ilustrações de Luiz Bagolin.

Resta falar sobre o "tempo especial" da feitura deste número. A terceira *Teresa* foi gerada ao longo de 2002, o *mirabilis* ano em cujo outubro o povo brasileiro escolheu um ousado caminho de aprofundamento democrático. Mas, para nós, antes dessa escolha, no nosso em torno, foi um ano de reafirmação da importância vital da escola pública, gratuita e de qualidade. Foi um ano de resistência e luta, de uma tensa e longa greve de 108 dias na qual alunos, professores e funcionários da FFLCH se mobilizaram em defesa dos valores do ensino público. Alguns de nós participaram diretamente desse embate e todos lhe fomos solidários.

Disse alguém que *Teresa* é um "laboratório literário". Sem negar a importância dos laboratórios, gostaríamos de substituir essa metáfora, instalada num espaço segregado e plena de ressonâncias técnico-científicas, por outra, porosa, associada ao prazer dos "estados criativos". Para nós, *Teresa* é uma varanda. Reunimo-nos em geral no fim do dia, na sala 265. São reuniões espartanas em torno de uma grande mesa marrom polida de uso, sempre tumultuadas, com gente chegando em atraso por compromissos e gente saindo antes, mas é como se estivéssemos numa varanda, face ao tempo sereno de um cair de tarde, entre avencas, café, bolinhos, frutas e passarinhos, conversando sobre a maravilha profunda da vida que brota de escrever. E, sabemos, essa varanda — e tantas outras — não mais existirão se o ensino universitário se transformar num *negotium*.

Drummond: primeira poesia

Alcides Villaça

Resumo O "Poema de sete faces", do livro *Alguma poesia*, encena algumas das oscilações dramáticas que constituem fundamentos da poética de Carlos Drummond de Andrade. Neste ensaio, busca-se determinar a natureza, as formas e os sentidos dessas oscilações, tomando-se como ponto de partida a análise daquele poema, cujos traços de tensão se confirmam em outros textos do livro e compõem a base expressiva e ideológica da poesia inicial do poeta itabirano. **Palavras-chave** Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, lírica moderna.

Abstract *"Poema de Sete Faces", from the book* Alguma Poesia, *sets out some of the dramatic oscillations that constitute building blocks of Carlos Drummond de Andrade's poetics. The present paper intends to determine the nature, form and meanings of these oscillations, having as a starting point the poem's analysis. The taut outlines of the poem can be confirmed in other texts of the book, and set the expressive and ideological basis of the poet's initial work.* **Keywords** *Carlos Drummond de Andrade,* Alguma Poesia, *modern poetry.*

Na primeira poesia de Drummond — e de algum modo em todos os momentos essenciais de sua trajetória — o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude, às vezes declarada com todas as letras, em outras mascarada, sublimada ou ironizada. De início, há o grande álibi do fatalismo sentimental, que o poeta absorve como chancela de uma personalidade *gauche*, condenada à insuficiência no nascedouro, sob o signo do demonismo banal e desprestigiado de um desses muitos anjos tortos que "vivem na sombra". O poeta não teria como rebelar-se contra o desígnio do anjo sinistro, que vive na sombra e que reservou ao "malvindo" espaço igualmente lateral "na vida". Não nascerá daí, porém, uma poesia de lamentações: a fraqueza é apenas parte da verdade da condição original, sendo a outra o rigor que se determina como consciência poética. As impotências reverberam, assumidamente, no âmbito da expressão mais lúcida e iluminadora, constituindo-se assim o paradoxo dramático e nuclear da poética de Drummond. Toda experiência vital parece surgir como um desafio invencível para o sujeito, fadada a se cristalizar em objeto de sua contemplação abúlica; no entanto, o olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar "torto" nos seus descompassos, excessos, aberrações. Para muito além dos limites do *eu* e da vida imediata projeta-se, com força de ideal, o sentido de uma ordem ampla e verdadeira, que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte. O ressentimento drummondiano origina-se da impossibilidade dessa ordem ideal, recortando-se contra um pano de fundo longínquo e afirmativo que, mesmo quando invisível, está suposto na perspectiva do discurso e é a contraface do modo irônico.

A precaução da consciência objetivante é adversária da idealização que anima o sujeito, tanto quanto as cautelas do realismo defensivo que o poeta armazena surgem como óbices para a epifania poética do mundo. Arma-se, assim, o curto-circuito essencial do discurso drummondiano, que se dá entre os pólos da condição individual e isolada do sujeito moderno, nos labores da difícil auto-identificação, e a instância mitopoética especulativamente trabalhada pela linguagem lírica. Face a face, esses espelhos supõem critérios incompatíveis de conhecimento e representação do mundo: o mito desdenha a razão pragmática, mas tão logo aludido esfuma-se no ar e oculta-se ao modo dos enigmas; a análise mais realista, por outro lado, constrange-se nos limites materiais da "vida besta", do ime-

diatismo, da classe social de onde parece não ter como sair, mas na qual se constitui uma variadíssima plataforma de imagens e de valores em debate.

Da primeira fase modernista Drummond recolheu a possibilidade de humor e de confidência em tom prosaico, que o levou ao colóquio e a certa brejeirice de estilo — elementos ricamente combinados com o dramatismo de sua personalidade. No entanto, forçar até o fim a nota do piadismo oswaldiano (ao qual não resistiu algumas vezes) seria recurso artificial para um humor de base melancólica, assim como encampar os inquietos compromissos de Mário de Andrade com a cultura nacional teria para o *gauche* o sentido de uma sublimação indesejável, de um "seqüestro" inadmissível. Refratário aos conteúdos mais positivos da poética modernista (incluída a conquista de uma ordem pessoal, que Manuel Bandeira obtinha para sua outra e mais serena melancolia), Drummond valeu-se, em todo caso, da pluralidade dessas inflexões recém-conquistadas pelo Modernismo de 22, fazendo delas uma espécie de arco estilístico cuja raiz obstinada é um sujeito de muitas faces, verdadeiro em todas e incompleto a cada uma. Tal pluralismo corresponde a forças em conflito dentro do indivíduo que, assim, se representa a si mesmo como núcleo de todos os paradoxos. O *gauchismo* não é apenas a face da insuficiência, mas a certeza altiva da impossibilidade de administração das contradições. Com o nome "Carlos" declarado em plena representação poética, a máscara retorna à biografia, à declaração de responsabilidade civil. No âmbito prosaico dessa certidão de batismo, o estilo modernista representa-se como anseio de constituição problemática da *persona* poética, sempre hesitante entre os mil apelos do mundo e os da própria consciência. Dramática desde a origem, essa hesitação acaba por cavar um profundo fosso entre o estilo pessoal e os programas modernistas, resultando numa apropriação ao mesmo tempo devedora e credora desses programas. A dívida se dá em relação às formas do novo lirismo que fulminou os ritos da convenção conservadora e que tantas perspectivas abriu para a apreensão e representação da vida; o crédito está no aprofundamento crítico e poético dessas perspectivas, de que surge uma consciência tensa e resistente às cláusulas programáticas, sofrendo a cada momento a necessidade de se determinar do modo mais rigoroso. Quando a ironia é tão verdadeira quanto a confissão seguinte, e quando esta logo se converte em humor para não afirmar em definitivo a gravidade do drama, o discurso poético adquire um padrão de instabilidade que gera ritmos, inflexões e imagens desnorteantes — revelações de beleza para nós outros, igualmente desconcertados.

Vista no conjunto, a poesia de Drummond é um longo e variado discurso que atravessou boa parte do século xx alimentando-se dos acontecimentos menores e maiores, pessoais e coletivos, somando-lhes o efeito íntimo da perplexidade e a tudo testemunhando de muitos modos. A força de testemunho de um poeta é, como se sabe, de natureza muito particular, nem sempre transparente. Na modernidade, as cifras da linguagem lírica parecem ser mais reveladoras que as confissões, dado que o desafio maior da arte moderna começa com a constituição mesma do sujeito criador. Libertado de convenções que lhe garantiam alguma forma de se ligar ou de se opor a tradições definidas, o escritor de nosso tempo é senhor e escravo da liberdade de perspectivas. Firmou-se com Baudelaire o reconhecimento a um tempo altivo e perplexo da pluralidade das formas e significações da vida moderna. Na famosa alegoria de "L'albatros"[1], o poeta/pássaro tem que arrastar as asas pesadas e ridículas para divertir a tripulação entediada, encenando a liquidação do sublime, oferecendo-o aos retalhos aos marujos ou à multidão que passa nas ruas da metrópole. Ao desvelar a condição de *gauche* do moderno e pedestre poeta/albatroz, Baudelaire destronou o "*prince des nuées*", agora um "*exilé sur le sol*" — mas é bom lembrar que o poema ainda conserva a forma dos soberbos alexandrinos. Na poesia brasileira, esse sentimento da multidão urbana amadureceu com o modernismo paulista, que projetou a ainda provinciana paulicéia à condição de uma "*ville tentaculaire*" e trouxe para a discussão dos afrontados beletristas da época os temas da velocidade industrial, da cultura de massa, da história nacional, da psicanálise e das vanguardas estéticas. O desafio já não era o mesmo do albatroz baudelairiano: tratava-se agora de propor alguma resolução formal que despedisse de vez os sentimentos nostálgicos, o sublime tradicional e mesmo os acentos mais nítidos do grotesco romântico, para que uma nova linguagem viesse a encarnar os novos sentimentos e percepções do mundo que, se de um lado parecia ameaçador, de outro surgia de modo estimulante e envolvente.

A poesia de Drummond inaugura-se dividida entre a altivez de um sujeito decididamente fincado em seu próprio posto de observação e o sentimento de desamparo do tímido que bem desejaria sair dele para realizar sem culpa os "tantos desejos". Ao longo de décadas, sua poesia se desenvolve segundo os movimentos dramáticos dessa oscilação. Marcada por sucessivas alternativas e avaliações, ele encontrará algum repouso nos livros da velhice, quando os olhos do poeta se vol-

1 BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980, p. 7.

vem, de fora da "oficina irritada", para os quadros da infância e da juventude remotas (*Boitempo* I, II, III)[2], mas assinalará como seu definitivo epitáfio (*Farewell*)[3] a amargura da deficitária prestação de contas do "malvindo" diante dos ideais negados e das degradações do corpo, que anunciam a Morte imperturbável. Quem acompanhe essa poesia de modo diacrônico, no rastro das sucessivas tensões, traçará uma biografia íntima do poeta; quem reflita sobre a significação de seus passos e pondere as ligações mais agudas entre o sujeito e seu tempo problemáticos verá contada um pouco da nossa história.

Um poema O livro de estréia de Drummond — *Alguma poesia* (1930) — não é, como o título pode sugerir, uma coletânea meio descriteriosa, "arranjo" dos poemas díspares de um escritor iniciante; é, na verdade, o resultado de enxugamento de projeto anterior, uma "primeira arrumação"[4], reavaliado seja na seleção dos poemas (muitos expurgos e alguns acréscimos), seja na refacção de boa parte deles. Ainda assim, o efeito imediato do conjunto pode trazer a sensação de disparidade, que o leitor experimentará na variabilidade dos estilos, das inflexões e das próprias *personae* do sujeito lírico: a linguagem se rege por padrões vários, as entonações abrem-se do pieguismo ao sarcasmo, e a identidade do poeta representa-se tanto na face mais humilhada quanto no olhar mais altivo. Parece justa, portanto, a fórmula com que Otto Maria Carpeaux definiu a heterogeneidade do conjunto: "notações sensíveis, descontínuas, características do impressionismo sentimental."[5]. O exame mais detido dos poemas pode neles valorizar, no entanto, o caráter dramático da "descontinuidade", o rigoroso jogo de posições do qual resulta não exatamente a variabilidade arbitrária, "sentimental", mas uma alternância dialética básica, promovida pela complexa consciência que o sujeito poético tem de si mesmo e do mundo. Ambos são instáveis na raiz, e a valorização de um ou de outro dependerá sempre do ângulo

2 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

3 Idem, Rio de Janeiro: Record, 1996.

4 DRUMMOND: "Primeira arrumação do meu livro *Alguma poesia*, que só seria editado em 1930". In: *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 87, nota 1. Ver também a carta "XIX (1.7.1926)", em que Mário se ocupa minuciosamente dos poemas dessa primeira versão.

5 Cf. "Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade". In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943, p. 333.

em que se instale a iniciativa: impacto da vida sobre o indivíduo, aqui defensivo e remordente, ou impacto da consciência sobre o mundo, ali onde a ironia parece se vingar da rotina e do senso comum. Digamos logo que o *gauchismo* funciona desde o início como confissão psicológica, dinâmica do estilo e lugar social (de onde se podem reconhecer a "vida besta" e o "mundo torto"). Vale dizer: a desqualificação do sujeito, por este mesmo promovida, funciona como índice de uma consciência mais alta e mais rigorosa, diante de cujo padrão tampouco o mundo está "direito", embora tenha este a iniciativa dos maiores impactos. Atribuído, pois, à *oscilação* mesma o peso de um critério fundamental, não resultará uma simples sucessão de formas hesitantes, mas a consciente exploração de um impasse fundamental: os valores do indivíduo e os do mundo são inajustáveis de saída, e a tarefa das imagens e dos conceitos poéticos estará em ao menos aclarar, no ritmo interno dos poemas ou na relação entre estes, os pólos que constituem uma precisa discordância. Não nos surpreenda, pois, o efeito paradoxal de proximidade afetiva e distância crítica que nos impõem esses poemas: o paradoxo é de fato normativo, valendo-se das alternâncias como fundamento daquele "jogo automático de alavancas de estabilização", na expressão feliz com que Manuel Bandeira surpreendeu na poesia inicial de Drummond esse mecanismo de compensações [6].

A rigor, esses movimentos que aqui esboçamos não serão propriamente abandonados pelo poeta, até o fim de sua vida: sua poesia, essencialmente dialética, saberá manter-se como jogo de tensões básicas, variando na medida em que variem as predominâncias de um pólo sobre o outro. Falemos sempre em *predomínio*, com o cuidado de não absolutizar as "soluções" brandidas pelo poeta num poema, num livro, num momento de sua poesia, que implicam sempre uma mais velada e problemática contrapartida, essencial para a interpretação. Se o predomínio de uma fonte de tensões sobre outra alterna-se e permite-nos reconhecer movimentos estruturais dentro da dinâmica da obra — movimentos didaticamente reconhecíveis como *fases* —, isso não nos autoriza a formação de esquemas fixos, por natureza injustos para com a expressão dialética de que vive essa poesia. As tendências de um Drummond mais "anedótico", ou mais "social", ou mais "metafísico", são visíveis a olho nu, mas estão longe de explicar em separado a intimidade nervosa dos movimentos que as revelam. Não se entende, por

6 Cf. *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 625.

exemplo, o poeta "participante" de *A rosa do povo* se se descuida do caráter dramático que assume essa participação enquanto desafio para a personalidade, para o lirismo, para a timidez do sujeito; também a "metafísica" poética de *Claro enigma* ficará encerrada no mais abstrato orfismo ou em vagas transcendências não venha a pontuá-la uma referência histórica da modernidade — referência quase sempre em negativo, sim, mas estruturante seja das soluções estilísticas, seja do particular desencanto em que mergulha o poeta.

A leitura seguinte, do "Poema de sete faces", busca adotar uma perspectiva para a compreensão desse amplo movimento que anima toda a poesia de Drummond. A interpretação desse importante poema e as notações sobre vários outros do mesmo livro pretendem, pois, apreender o sentido dos primeiros passos, já dialéticos, de uma trajetória artística marcada por agudíssimo sentimento das contradições, as pessoais e as de seu tempo, marcadas numa particular dinâmica de formas poéticas.

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.

Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

Deixando de considerar as sugestões cabalísticas do número sete, fiquemos com a pluralidade simples e seu critério de composição. O termo "faces" conduz-nos a rostos e lados, feições e cortes lapidares — expressão humana e angulação geométrica. Enquanto *partes*, cada uma alude às outras e ao todo resultante delas; mas na particularidade de "faces" resgata-se o que também cada uma, a seu tempo e modo, quer expressar de forma completa. O movimento natural da leitura impõe uma seqüência: acidentada embora, uma história subsiste — e é na verdade fundamental enquanto progressão articulada de uma confidência complexa. O que há de múltiplo à superfície está sob o permanente controle de uma consciência de fundo, que não deixa o aleatório ou o *nonsense* sobrepor-se à variedade dos afetos a que o sujeito está aberto ou, se quisermos, condenado. Sob a aparência de um jogo de caprichos e da mera descontinuidade, o leitor pode surpreender os movimentos de uma consciência dinâmica, cediça a todos os humores — mas cuja capacidade de auto-representação não deixa dúvida sobre quem está no comando.

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida. [grifo meu]

A figuração do tipo *gauche*[7] tem em si mesma uma história, que se pode surpreender em ampla tradição literária e na própria biografia de Drummond. Uma filiação óbvia é baudelairiana, que por sua vez atualiza toda uma galeria de tipos desajustados ou malditos, a que no entanto não se deve dar expansão exagerada. Importe-nos mais o recorte deste *gauche* mineiro, formado em percurso já clássico de intelectual no Brasil: o caminhar em busca de um centro urbano econômica e culturalmente mais avançado, em que se superaria o primitivismo orgânico da província interiorana. Desta, podem conservar-se as raízes profundas da constelação familiar, a um tempo autoritária e protetora em seu círculo de ordem; daquele, ganha-se o ritmo de um novo cotidiano, na abertura para as captações da vida moderna, que se materializam num patamar mais alto de exigências culturais e num espelho muito mais problemático para a auto-identificação. A figura do itabirano em Belo Horizonte e, depois, do mineiro no Rio supõem a escala em que também se revelarão "um homem na América" e o "sentimento do mundo" — escala móvel na perspectiva drummondiana da desconfiança e da relativização. Entre as experiências fundantes da província, revividas e transfiguradas na memória, e as investigações intelectuais sobre o universal e o moderno, o sentimento nacionalista, por exemplo, pode surgir como uma mediação artificiosa e imprópria, como a veleidade de se querer fixar um determinado *caráter* que o poeta não sabe e não aceita definir.

Por ocasião do "Poema de sete faces", o estreante Drummond está ainda num primeiro passo da perplexidade: o *gauche* se mostra sobretudo na insuficiência psicológica para a ação dentro de um mundo de movimentos rápidos e de excessivos convites. A primeira tarefa, para o poeta, é ter consciência disto, é iluminar a timidez na praça antes que seja acusada pelo *outro* — sempre um virtual demolidor. O sujeito não apenas ilumina sua timidez como a amplia e a categoriza com requinte, à francesa — "ser *gauche*" —, refinamento que subverte a confissão simplória e de quebra se contextualiza em quadro irônico, de aceno familiar.

7 Affonso Romano de Sant'Anna trata desta questão em *Drummond*: o gauche no tempo. Rio de Janeiro: Lia, INL, 1972.

A familiaridade está no pronome "desses", que traz para muito perto do nosso convívio "esses" anjos tortos de domínio público. Afastada assim a dimensão sobrenatural, inconveniente para o acenado registro autobiográfico, esse anjo-da-guarda com sinal trocado aponta objetivamente para a fatalidade prosaica: "na vida". Nenhuma alusão ao sublime, ao principado das nuvens que Baudelaire contrapunha (como tema e como estilo) ao chão do cômico albatroz pedestre. A sombra e a tortuosidade estão na origem e no destino desse sujeito Carlos, que também assina o poema. O tom, mais para o ameno e o informativo, conjuga a circunstância do nascimento ao estigma em princípio trágico, temperando tudo na fluência oralizada de uma expressão inteiriça, que culmina na fala direta do anjo torto. O que o termo "sombra" pudesse colher de sinistro do reino de Lúcifer, remontando à origem da maldição divina, fica amortecido na frase coloquial e na banalização do ser maligno promovida pelo termo "desses". Caídos e multiplicados "na vida", anjos que vivem na sombra já não conferem a nenhum atormentado especial o infortúnio trágico de, por exemplo, um titã punido ou um herói sacrificado. A recusa à ênfase da excepcionalidade é a base do registro diminuído deste particular gauchismo. Toda a simbologia do nefasto, com seus tons sombrios e graves, resta desorientada com o coloquialismo da frase "Vai, Carlos, ser *gauche* na vida", que traz na camaradagem irônica um tempero de cinismo e irrisão. Na posição que ocupa na frase, o vocativo sustenta-se em entonação brejeira, oposta ao efeito de soluções mais graves e sentenciosas, como seriam, imaginemos, "Carlos, vai ser *gauche* na vida", ou "Vai ser *gauche* na vida, Carlos". De qualquer modo, há matizes na interpretação dessa fala: é ordem enérgica, irrecorrível? É um deboche entre acanalhado e desafiador? Manifesta a superioridade irônica dos mestres de estoicismo? Traduz a melancolia cúmplice dos infelizes? Há argumentos para todos esses matizes, persistindo como fundo comum a idéia da desmitificação da *queda* como evento de grandeza trágica. Banalizado no prosaico da vida, o Diabo também está morto. A representação do Coxo se acomoda e se dilui entre tortos e *gauches*.

Mas o prosaísmo da lírica moderna não dispensa, de forma alguma, o acento expressivo dos signos. Nesta estrofe, ela se dá com a soma de "torto", "sombra" e "*gauche*", nomes que intensificam certo modo de ser "na vida". Bem examinados, os termos parecem sugerir desvios de uma ordem convencional, antítese desta, cujos correspondentes diretos seriam o *iluminado*, o *direito*, o *retilíneo* — que trazem por analogia os predicados do equilíbrio, da racionalidade, da adap-

tabilidade. Desmembrando-se mais possibilidades analógicas, todo um universo se constituiria com a reserva ético-político-moral de homens probos, de inegável retidão, centralizados com clareza numa sociedade bem comportada. É em relação a esse palco que se obscurece o do *gauche*, o dos tímidos e intimidados, dos inconvenientes, dos imobilizados. Reduzido este Carlos a um papel de mínima ou nenhuma atuação, cabe-lhe exercitar de seu canto a função de um embasbacado *voyeur*:

> As casas espiam os homens
> que correm atrás de mulheres.
> A tarde talvez fosse azul,
> não houvesse tantos desejos.

O olhar do sujeito transfere-se astutamente para o ponto de vista das casas, cuja personificação desloca o interesse de quem "espia" (olhar clandestino, desfrutante e protegido) a ciranda dos desejos expressos e decididos. De um ângulo de fora, o poeta espreita o primeiro motivo da "vida": a dinâmica erótica, o impulso que anima a correria dos homens que perseguem as mulheres que se fazem perseguir, numa "agitação feroz" (Manuel Bandeira), sim, mas com a mais precisa das finalidades. Dessa posição ao mesmo tempo cômoda e imobilizada, o tempo de "espia" opõe-se ao de "correm": fora da ação, o gesto se desdobra em solilóquio, análise, ponderação, afirmando-se na pura intimidade. O *voyeurismo* se aproxima do de Baudelaire. A contribuição drummondiana à atividade do *voyeur* está na substituição da *flânerie* pela imobilidade e pela tocaia mineira, traços agudos da timidez. Também a cena de rua não surge em pleno verismo: o movimento espiado já é, de fato, uma abstração, traduzida como efeito de uma impressão elaborada e sintetizada pelo sujeito. A correria dos desejos, que num limite da imagem se prende atavicamente a um balé de faunos e ninfas no bosque mítico, é já o resultado cumulativo de sensações fundamente captadas. O ato de espiar e a cena espiada constituem uma metaforização do modo como se opõem a circunspecção paralisante do *gauche* e a dinâmica erótica dos homens e mulheres em pleno exercício "na vida".

Ao registro "descritivo" desses dois primeiros versos contrapõem os dois últimos uma espécie de notação íntima, que o termo "talvez" sublinha com seu tanto de dúvida e de especulação. Esse movimento psicológico tenta organizar, defensiva

e corretivamente, o mundo agitado lá fora: se não fosse assim ... talvez... Sente-se, do lado de quem "espia", a imaginação compensatória do inadaptado, a formular idealmente uma "tarde azul" distante de tantos e tão aberrantes desejos. A dimensão idealizada — sempre uma referência na poesia de Drummond — surge aqui conotando a pacificação e profundidade da cor casada à tarde, sublimação em tom celeste dos desejos mundanos. "Tarde azul" roça algum chavão romântico, que o tímido "talvez" espreita com cautela, como a suspeitar da frouxa ingenuidade que se formula contra a ordem pragmática dos desejos. O *gauche* parece advertir-se da inocência lírica, atropelada pelos homens e mulheres que correm tão decididamente.

A modulação interna dessa estrofe é bastante didática: ilustra bem duas poéticas em tensão. Os dois primeiros versos lembram o Oswald dos instantâneos em tom infantil, que consagram o interesse pelas coisas oferecidas em bruto à observação aparentemente desarmada; pendem para um estilo de sínteses antimetafóricas, comprometido com o *approach* da cena prosaica que fingem retratar tal e qual, mas que na verdade transfiguram a um golpe quase imperceptível de humor e poesia (arte em que, aliás, o mestre maior é Manuel Bandeira, em textos como o "Poema tirado de uma notícia de jornal"). Já os dois versos restantes correspondem a uma hesitação bem drummondiana, àquela falta de confiança no afirmar ou no negar categoricamente — hesitação que nunca chega a eliminar do horizonte o espectro dos valores absolutos. Traduzem esses versos o lado especulativo e inquieto, a necessidade de projetar símbolos e de edificá-los numa retórica internamente corroída pelo rigor da autocrítica. Na soma, esses dois momentos da estrofe traçam a dialética entre a afetividade idealizante e a consideração do real, movimento em que a melhor poesia de Drummond se mantém. Algo de circunstante afunila-se em síntese do imediato; algo de permanente está sempre aberto à especulação. Entre a sombra de onde se espia e a luz azul da tarde há uma porosidade que a divisão das "faces" do poema não elimina, antes intensifica, como se pode ver com a leitura da estrofe seguinte:

> O bonde passa cheio de pernas:
> pernas brancas pretas amarelas.
> Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
> Porém meus olhos
> não perguntam nada.

A terceira estrofe acentua e determina elementos da segunda. Aqui estão de novo o *eu*, o olhar e os desejos, numa outra constelação, a que também não faltam o movimento e os excessos. Desapareceram os homens, e as mulheres (melhor dizendo: suas pernas) condensam-se no bonde que passa rápido diante do *voyeur*. O verso "pernas brancas pretas amarelas" é metonímico e cinematográfico: a velocidade do bonde modernista exige a atenção do espectador no corte interessado da câmera detalhista — corte evidentemente erótico, a aproximar o *gauche* do movimento da rua, a traduzir sua imobilidade em pasmo e anseio semiconfessados. O caráter *excessivo* das ofertas do mundo se confirma: aos "tantos" desejos do momento anterior somam-se agora "cheio" (de pernas) e "tanta" (perna). Vai-se constituindo, cada vez mais materialmente, a impressão de um mundo plural, intenso, aliciante — e inapanhável, para o olhar do tímido. Essa específica relação eu/mundo é, como se sabe, estrutural na obra do poeta: representa-se numa inconformidade trabalhada de muitos modos, nenhum deles esquemático ou falto de tensão. Aqui, a tensão se dá entre a pergunta mimeticamente saltitante do coração ("Para que tanta perna, meu Deus": leia-se com aproveitamento expressivo do ritmo e dos sons oclusivos da seqüência /p/ /k/ /t/ /t/ /p/ /d/) e a significativa concentração dos olhos "que não perguntam nada". "Meu Deus" avizinha-se de uma pura interjeição, mas se somado à alusão a Cristo e ao imaginário satânico não deixará de integrar uma atmosfera cristã, em que se debatem a culpabilidade e as sublimações latentes (ser fraco, vasto coração, tarde azul). As razões do coração angustiado convivem mal com o interesse imediato dos olhos: dividido entre o pasmo remordente e a imposição dos desejos, o sujeito é patético, e fixa seu estilo nesse tom. Por sua vez, o leitor receberá com impacto uma confissão grave formulada com algum ridículo — modo astuto pelo qual o poeta "ingênuo" administra sua ingenuidade. A inconveniência deste *gauche* está em que ele constrói com seus próprios tropeços uma modalidade de poesia dramática, impregnada desse *humour* característico. O diabo, como também um anjo torto, é o espírito inteligente capaz do riso mais cruel.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

A quarta estrofe se singulariza bastante entre as sete: talvez seja a "face" mais intrigante. Isto virá do uso exclusivo da terceira pessoa gramatical, por meio da qual se retrata "o homem". O desnorteio está em que se abandonou, aparentemente, a instância lírica, consumando-se o passo na descrição objetiva de um rosto e de uma personalidade. O único elemento perturbador dessa ordem é o termo "atrás", que pode remeter à idéia de máscara e de encobrimento. "O homem" surge em ótica exteriorizante, e a perspectiva confidencial do sujeito parece esgotada, dando lugar aos traços frios de uma identificação com foto 3x4 e sumária descrição de comportamento. Tal "caracterização de personagem", digamos assim, dá conta de sua sisudez, de sua discrição e fortaleza moral, bem como da virtude de escolher a dedo os amigos. Parece nada ter a ver com o Carlos *gauche* da primeira estrofe, com o *voyeur* pasmo da segunda, com o atormentado espectador de pernas da terceira. Mas em nenhuma dessas estrofes o sentido de um deslocamento se fez tão intenso: é pelo espelho do olhar alheio que o sujeito se mostra agora, e a contradição não poderia ser maior: "atrás dos óculos e do bigode" — isto é, ainda na superfície exposta do rosto — não há *gauchismo* algum; a caricatura compõe-se de traços de respeitabilidade e cerimônia, reforçada pelo laconismo formal e pela seleta roda de amigos. A figura corresponde à do jovem Drummond da década de vinte, tal como se pode ver nas fotos da época e no retrato literário que lhe fez o amigo Pedro Nava. Este abonou "os óculos de sempre", "a boca bem desenhada meio encoberta pelos bigodes da época", a "expressão geralmente séria". Nava depôs ainda: "Era muito reservado, quase verecondioso — o que não quer dizer que deixasse de ser conversado."[8]

A invasão do auto-retrato retoma, ainda que veladamente, a linha meio autobiográfica da primeira estrofe, mas recusa-se agora a combinar-se com os acentos íntimos da sombra e do *gauchismo*. Para o plano mais exteriorizado do olhar (oposto ao do "coração"), a figura é de força e não deixa transitar nada além do que os óculos e o bigode já desenharam como a imagem chapada do "homem". Repare-se, ainda, na construção desta estrofe: o primeiro verso está todo no último, alongado e mantido enquanto retorno rítmico e semântico. A figura do *círculo*, assim sugerida, é poderoso símbolo da imutabilidade, da unidade original, do equilíbrio; traduz o perfeito fechamento da linha que não se prolonga para além do movimento já traçado; supõe o centro (Plotino: o centro é o pai do cír-

8 Cf. *Beira-mar*: Memórias/4. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 171-5.

culo), e com ele o ponto de eqüidistância e equilíbrio. O modo de composição acompanha e protege a figura retratada, fixando-a numa íntegra geometria. Nada mais contrastante em relação à obliqüidade do olhar *gauche*, aos excessos do mundo que ele observa, ao deslocamento do anjo torto. Qualquer lembrança de *gauchismo* vai aqui para muito atrás da figura, que nos dá a imagem do tipo contrário: há uma força de cerimoniosa civilidade nesse "homem" sisudo, que atua convincentemente com a máscara da polidez e da secura, em tudo refratário aos excessos; ele é definido, aliás, pelo restritivo e pelo negativo ("quase não conversa", "poucos, raros amigos"), opondo-se assim aos "tantos" e aos "cheios" de momentos anteriores. A seqüência desnorteia: em vez da intimidade atônita, a figura de rigoroso equilíbrio; em vez do *voyeur* dividido, a planura da *persona* circunspecta. A face mais visível é a mais intrigante: o que de fato se oculta para muito mais "atrás dos óculos e do bigode"?

A estrofe seguinte pode ter uma resposta:

> Meu Deus, por que me abandonaste
> se sabias que eu não era Deus
> se sabias que eu era fraco.

Do momento mais seco saltamos para o mais confidencial. Se a estrofe anterior mostrava a inteireza da figura e da personalidade, indicadas num *ele* descritivo e prosaico, esta fala encarna agora a fragilidade absoluta, acentuando liricamente a sensação mais profunda: "*me* abandonaste", "*eu* não era Deus", "*eu* era fraco". Promovido o diálogo entre este "fraco" e aquele homem "forte" dos óculos e do bigode, ressurge o sujeito dividido — agora mais dramático na intensa polarização das duas faces contraditórias: administração consciente da imagem pública em diálogo imediato com a confissão aberta de um cósmico abandono. Auto-suficiência plena, num nível; insuficiência absoluta, em outro. Se a imagem do "homem sério" associa-se facilmente a um padrão de prestígio exterior e à correspondente estabilidade social, a condição de "abandonado" confina-o no plano do vazio íntimo. Para uma, concorreu o estilo impessoal de uma ficha lacônica; para outra, convocou-se a própria linguagem do Evangelho e a agonia de Cristo na cruz. Entre a seca objetividade e a Paixão revivida à margem do sublime, trava-se a relação desidentificadora que está na base da poesia de Drummond: a verdade última dos afetos não tem expressão possível, e toda tentativa de maior alcance esbarrará na produção canhes-

tra de um símbolo precário (um elefante desengonçado, uma flor feia, uma rosa comercial, um arabesco perdulário). A verdade íntima é a da carência, aqui expressa numa retomada profana da fala de Cristo que Mateus e Marcos (mas não Lucas e João) consignaram: "Deus meu, Deus meu, por que me abandonastes?" A invocação drummondiana, matizando-se em tom de prece nos sussurros sibilantes da anáfora ("se sabias"... "se sabias"...), encarna a experiência mais fragilizante para a consciência humana, no silêncio eterno em que a solidão se cristaliza e em que os braços pendem inertes. Terá Cristo encontrado na dúvida e no sentimento de abandono a experiência da mais forte comunhão com a fragilidade das criaturas?[9] Ao homem moderno, aqui representado, faltaria, em todo caso, a ponte com o divino ("se sabias que eu não era Deus"), e a sua objetiva fraqueza ecoa num mundo material já sem traço de sublime — "na vida". O poema foi composto no Natal de 1928, mas a comoção lírica evoca a religação impossível: despido da máscara e da ironia, o *gauche* é carência plena entre os excessos mundanos. Entende-se por que a "tarde azul" e as perguntas do coração surgiam tão deslocadas: são elementos intrusos e indefensáveis, como que vestígios terminais de uma vontade lírica sem expressão na ordem pragmática, à qual responde melhor a modelar composição de óculos, bigode e secura, que circula na quarta estrofe. Não é difícil sentir-se aqui o quanto o sujeito assume (para dolorosamente abandoná-lo em seguida, como se verá) o tom proibido das confissões diretas. A presença ativa da consciência — consciência também da linguagem, do estilo, da tradição da lírica — não permite a manutenção da fragilidade: exercita-a no contexto moderno da dessublimização, minando-a no contraste com um *outro* inacessível Saber: "se sabias", "se sabias". O *gauchismo* ganha aqui a nota trágica — mas igualmente efêmera, na sucessão sem repouso das tantas "faces". Também o Verbo, convocado num misto de contrição e ceticismo, apenas de passagem iluminou uma verdade nascida para não durar.

Mundo mundo vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

9 A última frase de Cristo, nos evangelhos citados, é o primeiro versículo do "Salmo 22" e suscita muita interpretação.

No primeiro verso, a linguagem conserva ainda o ritmo e a gravidade do momento anterior: "Mundo mundo vasto mundo" está impregnado de solenidade, aparentemente ampliando o sentimento do abandono com o *topos* do "mundo grande". A impressão é mesmo de ascese do momento confessional e intimista da quinta estrofe para alguma instância elegíaca de largo fôlego, aqui anunciada pelo tom — mas o leitor terá é que descer, com a linguagem, à piada de um Raimundo que rima e não é solução. Com esse intruso, tão motivado quanto arbitrário pela mesma razão da rima, vemo-nos reconduzidos ao chão das palavras e ao seu jogo de caprichos, que o ritmo *gauche* do terceiro verso ajuda a realizar. A ineficácia da rima e da medida setissilábica é potenciada com escândalo pelo ritmo desencontrado do verso bárbaro "seria uma rima, não seria uma solução". O conjunto capenga dessas catorze sílabas obstrui implacavelmente a prometida seqüência de redondilhas dos versos anteriores, que, é bem verdade, já começava a desafinar na estridência do prosaico "Raimundo". No plano do estilo, é a concretização mesma do fenômeno de uma *queda*: uma tradição lírica, musicalmente acolhida, esbarra na ordem estranha de uma sentença prosaica. O motivo da imensidão íntima se esborracha contra a superfície constrangedora dos dicionários de rima e o chão pragmático da busca de soluções.

É de se esperar que o leitor acompanhe o poeta nesse novo passo, reafinando o ouvido para — quem sabe? — captar alguma livre seqüência de *nonsenses*, piadas e dissonâncias; mas, no novo diapasão, ele encontrará de volta duas redondilhas maiores: uma, o reiterado "Mundo mundo vasto mundo" (com suas assonâncias graves e anasaladas), e outra, o verso ambiciosíssimo "mais vasto é meu coração", em que a rima pobre e sem efeito de paródia recupera aquela "solução", abandonada no terceiro verso. Antológica com justiça, esta face/estrofe põe no palco dois critérios de grandeza incompatíveis: o sempre excessivamente grande mundo da vida, no qual um tímido desafina e se apequena, e o absolutamente vasto universo interior, em que o mundo não pesará mais do que a mão de uma criança. Radicalizados, o lírico e o prosaico fazem supor o critério de uma harmonia igualmente superior, acima do plano facetado da condição moderna. Num espelho de contrários, o mundo torto e o sujeito *gauche* dimensionam-se ambos por uma virtude que não se estabiliza nem em um nem em outro — ao mesmo tempo em que se excluem mutuamente. São faces contíguas e autônomas, ligadas mas descontínuas, movimentando-se segundo a lei de uma alternância dramática. O estilo drummondiano encarna essa alternância valendo-se tanto do valor emocional da con-

fissão lírica quanto do parâmetro realista em que aquela se faz *gauche*. A blague é uma verdade mundana na mesma medida em que o sentimento é uma verdade íntima; combinar ironia e despojamento — o ajuste crítico da pilhéria às razões do coração — é toda a empreitada absurda a que se lançam os sísifos da arte moderna, numa dialética sem repouso. A rápida alternância da força e da fraqueza manifesta-se no jogo poético do discurso drummondiano, onde rimas são e não são solução, onde o tradicional e o novo tecem a recíproca inviabilidade, onde o *gauchismo* e a lucidez se corroem reciprocamente. Em suma: esta sexta face encena, na velocidade de seu movimento interno, o jogo das inflexões alternadas, traduzido em estilo que nasce ora da apreciação objetiva do mundo, ora da sensação de uma verdade absoluta que dispense objetivação.

> Eu não devia te dizer
> mas essa lua
> mas esse conhaque
> botam a gente comovido como o diabo.

Estrofe de recolhimento e síntese, a sétima e última atua poderosamente sobre as demais, dando voz a uma espécie de avaliação final das alternâncias e das contradições. Tocada de perto pelo categórico "mais vasto é meu coração", em que o sujeito se abeirava do pleno romantismo, ela se abre com um cauteloso "Eu não devia te dizer", em que a virtual confissão tanto parece envergonhar o confessor quanto diminuir o confidente. Mas ambos estarão a salvo pela marota introdução de um *tertius* (o par "essa lua"/"esse conhaque"), a que se imputa a responsabilidade por quaisquer excessos. O *eu* e o *tu* reinstalam-se, pois, naquela mesma cumplicidade diante do anjo torto, "desses" que vivem na sombra, tão familiares, afinal, quanto "essa" lua e "esse" conhaque, que "botam a gente comovido como o diabo". A recomposição da familiaridade é gaiata como quem pisca um olho, dissolvendo assim o que reste de trágico da fraqueza do abandonado, ou o que sobre da gravidade formal do "homem atrás do bigode". Aderindo à prosa da vida e à solução modernista meio oswaldiana, o sujeito transmuda as aflições cósmicas em confissão de mesa de bar, mineiramente ponderando o risco de ter sido inconveniente. Lida desta forma, a estrofe é mesmo um epílogo, e a comoção geral se encerra com a esperta justificativa. Entendida, porém, com um caráter de maior independência, ela pode agir num sentido oposto, anun-

ciando, por força agora da lua e do conhaque, desdobramentos virtuais da comoção presente. Como o poema de fato termina aqui, o silêncio abriga tanto a brusca suspensão dos excessos confessionais quanto o eco perturbador das queixas e ironias já constituídas. O jogo é o de sempre: trata-se de afirmar não só a iniludível verdade das comoções como também a da circunstância determinante da lua e do conhaque que as provocou. Uma vez mais, a inflexão contrita de um primeiro momento ("Eu não devia te dizer") desemboca na inflexão catártica e banalizante de um momento posterior ("botam a gente comovido como o diabo"). Na ordem modernista, os eflúvios do conhaque e a nostalgia do luar não se sobreporão à comunicabilidade que o poeta deve assumir "na vida", próximo de um leitor igualmente sem aura e potencialmente "comovido como o diabo". A alusão satânica também está fora de qualquer órbita romântica, conformada à prosa gasta em que já se reduziu a uma quase interjeição ("como o diabo!"). Não obstante, tudo o que essa estrofe disfarça, toda essa sua dissimulação é que acaba por intensificar a verdade das comoções de todo o poema: conhece-se esse humor irônico que, ao simular desfazer a melancolia, ainda mais a acentua. Acolhendo os antagonismos do nosso tempo, no qual o afeto e a razão podem cristalizar-se como se fossem vocações contrárias, o discurso poético de Drummond arma as faces incongruentes e nos faz reconhecer o espelho partido.

* * *

Reconhecidas as faces em seu movimento dramático de falas e inflexões (e não numa imobilidade de colagem), qualifica-se também o tempo lírico que dá ritmo à unidade possível do poema. Resta investigar essa qualidade na ação que já transcende o plano morfológico, reconhecendo-lhe a repercussão de sentido num plano cultural mais amplo.

Uma questão rudimentar, mas também decisiva, coloca-se sempre diante de um poema intimista: como foi mesmo que ganhou o nosso interesse? A resposta não se completa com a justificativa do *gosto*, também este, aliás, uma intrigante questão cultural; a resposta depende da sondagem de confluências em geral pouco visíveis, mas sem dúvida estruturais, entre a fala do poeta e a receptividade emotiva e intelectual do público nele implicado. Sem subestimar a pluralidade dessas confluências e a diversa natureza delas, não desistamos de buscar reconhecê-las.

Sabe-se que a poesia lírica projeta contra qualquer outra ordem de discurso sua voz muito particular, expressão de uma verdade íntima que podemos reconhe-

cer com surpresa. Nessa *surpresa do reconhecimento* reside o efeito de paradoxo do poema lírico, menos paradoxal, porém, se admitimos a correspondência da intimidade nossa com uma verdade mais geral, no interior de uma "corrente subterrânea coletiva"[10]. Que reconhecimento específico permite-nos compartilhar com interesse da expressão sedutora do "Poema de sete faces"?

Partindo da evidência: no *clima* dele reina uma instabilidade psicológica que impede a fixação da perspectiva única, descaracterizando-se exatamente o sentido mais tradicional de lirismo, sentimento que emerge do *individuum*, isto é, do ser indivisível, uno, irredutível. Multiplicando-o em distintas faces a partir de um simulacro de autobiografia, Drummond dota o seu sujeito da identidade complexa de quem está sempre fora de alguma ordem de expectativa, valendo-se para isso de uma expressão que tampouco repousará na uniformidade de estilo. Até aqui a pluralidade não espanta, pois confina com a atitude modernista que tem a fragmentação como critério. O ganho está em ultrapassar a atitude pragmática e encarnar com peso realista a necessidade escancarada das *personae*, movimentadas pela instabilidade essencial do sujeito: um amálgama de confissões e ironias. Numa encruzilhada histórico-estética em que múltiplos e contraditórios valores parecem disponíveis, a falta *do* rosto pessoal é preenchida por uma sucessão de esboços seus, desierarquizando-se planos e temas, sensações e sentimentos, conceitos e imagens. A potencialidade do verso livre modernista, com tudo o que ele implica, é acionada em seu dispositivo fulminante: aquele que faz explodir, no interior da linguagem, a ilusão de um ponto de vista unificador. Abre-se ao sujeito a traiçoeira possibilidade das multiplicações — "liberdade" a que cada poeta não deixa de estar condenado.

Tal liberdade Drummond a exercita com o "grão de angústia" de seu humor crítico; integra-a, aqui, numa biografia possível, a que não faltam premonições dos grandes temas de sua poesia. O leitor mais íntimo de sua obra reconhecerá neste poema, correndo sob e entre os versos, uma história de motivos bem familiares: a maldição original (como a lançada pelos ancestrais no extraordinário "Os bens e o sangue"), a inquietude das paixões amorosas (como em "Tarde de maio" ou "Campo de flores"), a perda da ordem provinciana (como em "Confidência do itabirano"), o contraponto entre o ritmo da intimidade e o da cidade grande (co-

10 Cf. "Lírica e sociedade". In: Benjamin/Adorno/Horkheimer/Habermas: Textos escolhidos (Os pensadores). Traduções de José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 200.

mo em “A bruxa”), os dilemas da classe média e do poeta funcionário público (como em “A flor e a náusea”), a culpa íntima e irresgatável (como em “A mão suja”), a ilusão da decantada conciliação brasileira (como em “Hino Nacional”). *Conciliação*: sobretudo esta parece imiscuir-se entre as oscilações e tentar afinar em definitivo o tom geral do “Poema de sete faces”. Como que buscando salvar o desalinho do conjunto das seis estrofes anteriores, na sétima o poeta puxa o leitor pelo braço e deixa subentendida alguma camaradagem de base, um nível de confidência em que todas as contradições se explicariam como um simples e familiar descalibramento sentimental. O verso “botam a gente comovido como o diabo” (talvez intraduzível, enquanto expressão e sentimento de um difuso falar mineiro-brasileiro) redimensiona toda a complexidade estética do poema e os diferentes planos existenciais do sujeito, trazendo tudo para o contexto de prosa amiga e complacente, espécie de cadinho ideológico de uma sociedade cujas antinomias buscam resgatar-se em já proverbiais “no fim dá certo”, “é conversando que a gente se entende”, “o diabo não é tão feio quanto se pinta” etc. Aquilo que de vivo e de verdadeiramente tumultuado se representou no poema multifacetado tende à supressão final de todas as exaltações, oferecendo-se o poeta à compreensão prosaica de seu hipócrita (mas no fundo um bom camarada) irmão leitor. Como que refeitos ambos da aventura complexa da personalidade e das dilacerações modernas, podem agora reencontrar-se numa espécie de saída mineira para as angústias universais: a explicação do patético, do ridículo e do grave como conjunção meramente circunstancial de fatores sentimentais, de que a vida está cheia e de que ninguém está isento. Pode-se reconhecer nesse passo um acréscimo drummondiano à caracterização geral do *gauchismo*: ver-se como diferença do outro, ser a diferença para o outro, apresentar-se como diferença até em relação a si mesmo — mas sempre encontrar uma fórmula de sobrevivência naqueles sentimentos que, precária e consoladoramente, acabam por identificar “a gente”. Drummond faz desse contraponto crítico-sentimental uma expressão dinâmica dos limites que são também os de seu público, modulando na voz as sensações secretas e estruturando-as em consciência no diálogo das contradições.

Outros poemas Se não me escapou o sentido básico da pluralidade que se expressa no “Poema de sete faces”, bem como certo efeito de síntese poética e existencial que o marca em definitivo, as “faces” podem ainda conduzir-nos na tarefa

de assinalar as várias perspectivas que dão a *Alguma poesia* sua feição compósita. A pluralidade é também do livro, e o desafio está em identificá-la (enquanto variedade das formas apresentadas) e em interpretá-la (divisando-se o critério da instabilidade geral).

Não há por que não aceitar, a princípio, as razões do *gauchismo* em que o sujeito se instala — desde que o termo resulte bem determinado, como síntese das contradições que tecem a dinâmica nervosa da subjetividade e do estilo, de um lado, e o penoso imobilismo prático em que o sujeito rumina suas perplexidades e sua ironia, de outro. Esse paradoxo central, que a melhor poesia de Drummond tantas vezes encenará, foi desde cedo reconhecida por Mário de Andrade como o encontro (e o desencontro) da alta inteligência com a profunda timidez do poeta — "coisas que se contrariam com ferocidade"[11]. Se bem entendemos a análise psicológica feita por Mário, a contradição estaria entre o impulso para ação, a que análise e inteligência das situações instigam, e as barreiras emocionais, que a personalidade do tímido ergue à sua volta. Dessa mesma instância contraditória nasceria o sentimento de culpa, acompanhado por uma irônica sublimação em que a consciência negativa adquire altivez: "mais vasto é meu coração". Reduzindo-se e ampliando-se alternativamente o *eu* e o mundo, jamais solidários num mesmo plano, dramatiza-se o impasse de um desencontro, cujos pólos mais visíveis são o *gauche* e o "vasto mundo", numa das relações, e o sujeito auto-suficiente e a "vida besta", em outra. As sucessivas trocas de posição têm, como é óbvio, conseqüências drásticas nos diferentes planos da visão de mundo, da poética, do estilo, da psicologia lírica e da assimilação da História. Tal como se dá exemplarmente no "Poema de sete faces", em *Alguma poesia* o leitor está obrigado a dançar segundo o tom, o ritmo e o andamento desencontrados dos vários momentos: aqui, o epigrama ferino; ali, a fala confessional; acolá, uma anedota bem "modernista"; mais adiante, um manifesto de alta voltagem ideológica — sem falar da memória sentimental e da narrativa satírica. Tamanha descentralização faz pensar em caprichoso arbítrio exercido pelo jovem poeta, subitamente armado com o potente arsenal modernista. "Livre que nem uma besta" (como em "Política"), o moço escritor estaria se exercitando irresponsavelmente nos vários códigos e jogos de posição abertos pela recente vanguarda? O exercício de fato parece existir, mas não como simples capricho. O percorrer atento de alguns poemas

11 Cf. "A poesia em 1930". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978, p. 33.

mais significativos permite o reconhecimento dos lugares ocupados pelo sujeito e, por trás de tudo, as determinações íntimas e insistentes, que fazem compreender a natureza complexa de tantas "inquietudes"[12].

Uma antinomia básica (aqui como em outros livros) nasce da difícil composição entre o apego e o desapego pelas origens familiares, confundidas com o estatuto da família patriarcal e o universo provinciano, entre a identificação e a desidentificação com a recém-aberta perspectiva modernista, a que o poeta adere com relativização e desconfiança. Esses pares antinômicos geram um ângulo muito pessoal para a elaboração poética: favorece o modernismo no que este tem de experimental e libertário, mas também coloca entre parênteses críticos suas cores mais eufóricas e o que haja de ingênuo e totalizante na afirmação dos projetos. Provam-no as restrições que tem Drummond ao antropofagismo de Oswald, bem como sua falta de adesão ao nacionalismo do amigo Mário (que não deixou de lhe recriminar o absenteísmo e as excessivas precauções da inteligência diante da emoção). A respeito da questão do nacionalismo, note-se que a antinomia, em Drummond, não se dá exatamente entre o "nacional" e o "universal", mas sim entre o regional e o mundo, recusando-se o poeta mineiro ao que parece considerar, no *nacional*, uma indesejável mediação entre a vivência concreta da pessoa e a *humaine condition*. O atrito de fato parece resultar mais polarizado, passando por cima da problemática "identidade nacional" e desenhando logo o impasse de um itabirano enfrentando o "mundo" — desproporção de que o poeta sabe extrair seu álibi, com os efeitos mais graves ou mais irônicos. Melhor se desenvolvem estas afirmações anotando-se um poema, exemplar para o caso, que é "Cidadezinha qualquer".

Cidadezinha qualquer

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar

Um homem vai devagar.

12 Categoria com que trabalha Antonio Candido em "Inquietudes na poesia de Drummond". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

A primeira estrofe é uma estampa singela, a que não faltam as linhas de um desenho de caderno infantil, desenho tosco e meio chapado, a representar pelas imagens e pelo tom um cenário familiarmente idílico. O idílio se acentua no terceiro verso, uma construção muito feliz, em que os nomes "pomar" e "amor" surgem contaminados pela ação do infinitivo "cantar", as três formas coabitando uma mesma suspensão temporal que sugere eternidade. A leitura em voz alta dessa estrofe deve ser imitativamente muito lenta, para bem realizar o andamento da vagarosa colagem executada por um sujeito contemplativo e absorto.

Na estância seguinte, explicita-se esse ritmo interiorano, em que os movimentos do "homem", do "cachorro" e do "burro", fraternalmente nivelados, se fazem cada um por sua vez "devagar". O advérbio labora, com sua raiz verbal (*vagar*), para imprimir à ação de *ir* um aspecto de errância entre solene e vagabunda. No entanto, o efeito de idílio desaparece: a tríplice ocorrência de "devagar" é exasperante e encaminha ao tédio, sem prejuízo de alguma comicidade nervosa que parece estar por trás de um estilo sem recursos. A descrição repetitiva fornece um quadro agora incômodo da cidadezinha modorrenta; o ponto final em cada verso isola sem esperança o fotograma da monotonia; a simetria e a indigência sintática dos três versos acentuam a irritante conformação do estilo. O sétimo verso, destacado, dá conta de uma inversão: a qualidade mesma de "devagar" é surpreendida agora no tipo de contemplação que provém das janelas, onde ancoram olhares igualmente eternos, transfundindo do quadro provinciano (e ao mesmo tempo incrementando nele) a sensação de estaticidade dominante. As reticências levam a um clímax (!) o andamento lentíssimo dos vagares e dos olhares.

É quando surge, abrupto, o verso final: fala que tenderia ao grito, não sugerisse a pontuação discreta o devido recolhimento da observação exasperada. É fala indiscutivelmente interiorana, num coloquialismo aberto, quase uma autocaricatura; e no entanto seu ponto de vista escapa com velocidade da paralisia geral, acionando impiedosa crítica na qual desponta um sujeito bastante desloca-

do. O verso torna definitivamente irrecuperáveis o idílio inicial e o tédio seguinte, dando lugar ao inconformismo e à condenação implacável do ritmo local. O poema encerra-se, portanto, com a eleição de um lugar *outro*, insuficientemente determinado, mas sugerido como alternativa crucial para uma perspectiva crítica em que o sujeito recua da paisagem provinciana e insinua o seu *outro* lugar. Que lugar é esse?

A resposta nos leva para além de algum ponto propriamente estabilizado; leva-nos para o movimento crítico do sujeito, o eixo rotativo que já vimos agir na alternância das "sete faces", o sucessivo deslocamento do olhar sentimental para o irônico, do lirismo confessional para o diminuidíssimo "épico" das pequenas cenas ou micronarrativas. Um pólo supõe o outro, como sugere o movimento pendular, e o deslocamento vai-se oferecendo a si mesmo como um critério permanente, variando nos extremos as formas com que se apresentam os objetos da antinomia. No caso de "Cidadezinha qualquer", o movimento se faz exemplar: a imobilidade inicial do quadro idílico, meio casimiriano, pode ser traduzida como estabilidade prazerosa; os lentos gestos flagrados na segunda estrofe firmam-se como repetição incômoda e abusiva; e os versos finais trazem a ruptura e outra (aparente) fixação do sujeito, agora em órbita distinta, de onde solta a imprecação ruminada que vira desabafo em sentido quase corporal. Registra-se aqui uma espécie de fórmula de emancipação pessoal, expressa por estilo que já traduz o sentimento de diferença de quem se desprendeu de um universo arcaico e estático para aplicar sobre ele o olhar da crítica e do humor modernos.

Lido o poema avulsamente, poderíamos especular quanto a um gesto de renúncia definitiva do poeta que exorciza o provincianismo de origem, instalando-se, também em definitivo, no lugar que lhe cabe na modernidade. Esta, de fato concretizada nos manifestos modernistas dos escritores de São Paulo, fez-se presença física de alguns deles, na forma de caravana bandeirante pelo solo belorizontino[13]. Reclamava-se dos jovens postulantes locais atitude igualmente combativa e compromissos que não elidiam questões como a do "caráter nacional", da "fala

13 Drummond: "Em abril de 1924, hospedou-se no Grande Hotel de Belo Horizonte um grupo de excursionistas (não se falava ainda em turismo interno) procedentes de São Paulo, que fora a Minas Gerais em visita às cidades históricas, ao ensejo da Semana Santa. Era composta por Dona Olívia Guedes Penteado, seu genro Godofredo Teles, a pintora Tarsila do Amaral, o poeta francês Blaise Cendrars, os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade (...)". "Apresentação" a *A lição do amigo*, op. cit., p. VII.

brasileira", das "nossas raízes" etc. Atitude e compromisso que não deixam de estar presentes, como plataforma grupal (mas com redação de Drummond) na apresentação ("Aos scepticos") de *A Revista*[14]. Ocorre que entre a ideologia ali explicitada e a prática poética do jovem itabirano está um verdadeiro abismo: a apresentação editorial é sisuda, de espírito missionário, crivada de constrangedores lugares-comuns, enquanto nos poemas do mesmo período Drummond traça movimentos incomparavelmente mais complexos.

Consulte-se, ainda, o desconcertante "Explicacão" — poema que Mário de Andrade, antes de conhecer o "de sete faces", recomendara a Drummond como pórtico do livro[15]:

Explicação

Meu verso é minha consolação.
Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
folha de taioba, pouco importa, tudo serve.
Para louvar a Deus como para aliviar o peito,
queixar o desprezo da morena, cantar a vida e trabalhos
é que faço meu verso. E meu verso me agrada.
Meu verso me agrada sempre...
Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota,
mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.
Eu bem me entendo.
Não sou alegre. Sou até muito triste.
A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa.
Há dias em que ando na rua de olhos baixos
para que ninguém desconfie, ninguém perceba
que passei a noite inteira chorando.
Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.

14 Cf. número I, julho de 1925. Belo Horizonte: Tipografia do Diário de Minas, p. 11.

15 Cf. *A lição do amigo*. Op. cit., p. 86.

Ah, ser filho de fazendeiro!
À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.
A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro
e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.
O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.
Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
lê seu jornal, mete a língua no governo,
queixa-se da vida (a vida está tão cara)
e no fim dá certo.
Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

Longo e prosaico, fazendo também no espírito jus ao título, o poema tem fôlego e liberdade para desenvolver, a par das imagens, conceitos e posições muito reveladores. Acentuarei nele apenas os lances que considero decisivos nessa específica "explicação".

As duas primeiras frases anunciam o método geral, que é o de definir tudo por meio de um insistente movimento de contradições. "Meu verso" é "minha consolação" e "minha cachaça": arte consoladora, em regime de contrição e lirismo, e obsessão viciosa como a da pinga, na verificação mais prosaica, em que aliás o poeta pode se identificar com "todo mundo" (expressão de valor análogo ao de "a gente", do "Poema de sete faces"). Definido (ou, também, indefinido) o largo espectro da compulsão poética, com a mesma largueza definem-se os seus meios de expressão, seus continentes formais: "copo de cristal", "canequinha de folha-

de-flandres", "folha de taioba" — formas ligadas ao requinte, ou à simplicidade doméstica, ou à rusticidade primitiva, "pouco importa: tudo serve". Seguindo com o poema, Deus, a dor-de-cotovelo e a vida em geral ilustram esse "tudo serve" no plano libérrimo dos temas, assim como o "ar sem-vergonha", "a cambalhota" galhofeira e a tristeza profunda ilustram a heterogênea composição sentimental, debitada à "sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole e preguiçosa". O débito pode ser lido como sátira e caricatura dos componentes de um caráter nacional identificável como indolente, inzoneiro, melancólico, cordial, sentimental, em suma: legítimo produto das "três raças tristes". Já a modernidade entra pelo cinema norte-americano e por Hoot Gibson, ameaçando uma saída positiva... que no entanto acaba no "desanimado" filho de fazendeiro, sensível ao som de todas as violas...

Mais explicitamente pendular é o movimento que se desenha a seguir, até o fim do poema. O verso "E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria" tem a notável ambigüidade de quem parece enaltecer o valor indiscutível do torrão natal, mas não o vê concretizado em lugar algum. A fórmula é ao mesmo tempo cívica e agônica, pois "a gente" habita um país que se dá como ausência, lembrando uma desidentificação bastante comum, vazada em construções do tipo "brasileiro é assim mesmo", em que as culpas se deslocam para a terceira pessoa. A "culpa" parece ser de fato do invisível país, da abstração em que também se dissolvem o "governo" ou "os políticos", encerrando-se nesse âmbito providencial uma "explicação" fatalista para todos os males. Em todo caso, esta índole analítica das supostas "raízes" ficou mais complicada, pois à "roça" opõe-se o "elevador", à "casa colonial" opõe-se o edifício de "nove andares comerciais", tudo sugerindo uma ordem nova e inquietante. Como para fugir a uma inédita e mais difícil "explicação", o poeta busca agarrar-se à primitiva, não sem acentuar o que há de cômico em seus argumentos: reafirma que "quem me fez assim foi minha gente e minha terra" (ao mesmo tempo em que se mostra orgulhoso da "tara" nativa); desqualifica a Europa, fingindo confundi-la com alguma vaga e distante cidade onde se falam outras línguas, velhas e exóticas; e volta a enaltecer o "aqui" e "a gente", na forma tão nossa de autodefinição: "é tudo uma canalha só". Tudo leva ao direito de concluir pelo axioma nacional do "no fim dá certo" — misto de malandragem e de escatologia cristã.

A argumentação é brilhante, desconcertante, sem fugir um milímetro de uma espécie de filosofia do senso comum do brasileiro pouco instruído, ou então da-

queles instruídos que a sabem apresentar como boa ideologia. O efeito geral desses versos lembra o de alguns irônicos textos machadianos, em que fica difícil se divertir até o fim com a jocosidade de base grave e realista. A síntese da argumentação de Drummond brinca com a complicada questão da auto-estima feroz e do autodesprezo que permeiam não sei se exatamente classes, talvez camadas conservadoras da população brasileira (há algo de típico, por exemplo, no indigente bêbado que reage a provocações num bar sacando do bolso algum documento em farrapos e gritando: "olha aqui, ó, eu sou brasileiro!"). No poema, "a gente" se define, em todo caso, como leitores de jornal e críticos sistemáticos do "governo", o que sugere cidadãos de opinião formada que se queixam da mesma vida que "no fim dá certo".

Parasse o poema por aqui, o poeta restaria um tanto mergulhado no risível senso comum, e mesmo a ironia poderia soar com relatividade. Mas o fecho vem em dois versos que complicam a leitura mais cômoda:

> Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
> Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

A "complicação" da "explicação" se dá sob a forma de um divórcio estético, que lança suspeitas sobre as cumplicidades, sobre a consensualidade que vinha servindo ao poeta e ao leitor. A possibilidade de o poema no fim "não dar certo" já é tratada como um fato, cujo prejuízo se desloca e se debita do lado do leitor: um *outro* para esse *eu* que não é "senão poeta". Imputando a esse outro lado a tortuosidade que costumava ver em si mesmo, o sujeito poético mina as certezas conservadoras do "verso certo" (sendo difícil esquecermos o que havia de canônico, de *belles lettres* e de oficialismo na poesia dominante da época), afirma uma espécie de nova afinação para a poesia e, dentro do restritivo — "não sou senão poeta" —, garante-se um espaço de liberdade imprevista. Vê-se logo que a discrepância estética é mais do que isso: trata-se de um movimento novo, certamente modernista, mas também muito pessoal, em que os versos já não se restringem à pura "consolação", mas adotam a crítica e o humor que deixam muito deslocada a idelogia do senso comum e que, sem exaltar o lugar do poeta, tornam ridículas as expectativas do leitor convencional. A operação lembra muito a de Baudelaire e seu "hypocrite lecteur", atualizada e particularizada nas condições peculiares deste mineiro e de seu público.

O paroxismo que salta dessas sistemáticas trocas de valor, em que o poeta se mostra em perfis ora afirmados, ora negados, fica sobretudo visível quando comparamos poemas. Em "Poesia", por exemplo, a arte poética é pura virtualidade, o verso "não quer sair", enquanto "a poesia deste momento / inunda a minha vida inteira", o que lembra a atitude romântica, a infinita subjetividade, a latência como essencial etc. — sem prejuízo da expressão em tom corriqueiro que alude a essa impossibilidade como, no fundo, inessencial: a "minha vida" sobrepõe-se altivamente a qualquer circunstância. Já em "Sweet home", a vida, que é "um bruto romance", reduz-se sarcasticamente ao "gozo de minha poltrona", ao "chá de minha burguesia contente", ao "bocejo de felicidade", deslocando-se o seu sentido para a sombra das proclamações mais realistas. Diante do tormento da divisão ou do paraíso da auto-suficiência, a individualidade de Drummond vê ambas as pontas com radicalismo, mas não se fixa em nenhuma, optando pelo trânsito nervoso da consciência mais aguda ao lirismo mais desarmado e vice-versa — trânsito que retira de ambos os lados a inteireza da "solução" — como vimos no "Poema de sete faces".

Outro par sugestivo pode ser armado com "Infância" e "Sesta". No primeiro, a memória recupera os esteios da meninice dentro da família: o pai proprietário e cavaleiro, a mãe costurando, a preta velha na cozinha, o irmão pequeno dormindo — quadro em que tudo se estabiliza e do qual se solta a imaginação do poeta-menino, leitor de Defoe identificado com o Robinson solitário que sabe organizar seu próprio mundo. A ordem familiar é protetora, não lhe faltando mesmo algum traço épico (o pai/Ulisses campeando no "mato sem fim da fazenda" enquanto a mãe/Penélope cose e aguarda) e um contorno intimista (o ninar da preta velha; o olhar da mãe). A poesia surge aqui como extensão natural daquele mundo. Os versos fluem sem qualquer ironia, as imagens se fixam fora de qualquer contradição, ressalvando-se, quando muito, apenas o tom melancólico em que o poeta, no presente do adulto, lamenta o "não sabia" — o que aliás vem reforçar a plenitude da cena evocada. O mundo antigo, rústico e organizado a seu modo, era mais bonito.

Muito diversa é outra família, retratada no poema "Sesta". Aqui, uma "família mineira", simples e modorrenta, engasta-se num mundo também rústico e ordenado, mas a que faltam o traço épico e qualquer possibilidade lírica — elementos que se integravam à memória poética de "Infância". A letargia em "Sesta" é total, e obsta qualquer iniciativa das personagens. Os gestos e as palavras, míni-

mos, sugerem o abandono dos corpos e da própria imaginação. A fatura do poema fica entre o cômico e a crueldade do observador: versos como "A família mineira / está comendo banana" adotam uma gravidade incompatível com a ruminação dada como prosaica e vegetativa dos degustantes. Detalhes muito miúdos ("A filha mais velha / coça uma pereba / bem acima do joelho") tornam-se risíveis em elocução sentenciosa. Sobretudo sugestivos são os olhares das personagens e seus respectivos alcances: o registro "O filho mais moço / olha para o céu" pode ameaçar um devaneio e um desprendimento poético, mas o poeta logo acode: "para o sol, não, / para o cacho de bananas", mostrando que ali todo interesse é estritamente prosaico. A linha do horizonte é, de fato, "a cerca da horta", onde o mundo parece que se detém para sempre, mundo que não deve ter sua gozosa modorra ameaçada sequer pela inquietação de um "mosquito rápido" e atrevido, logo enxotado por "importuno". De fato, "A família mineira / olha para dentro", sacramentando-se aqui um matutar prazeroso e auto-suficiente, "calado e feliz" — quadro que combina harmoniosamente com aquele traçado em "Cidadezinha qualquer", e que cristaliza, no livro, um lugar primitivo, ancestral, termo perfeito para entrar em dialética com a "música mecânica dos linotipos", com o automóvel, com o espantoso engenho dos "paletós [que] abotoam-se por eletricidade"[16].

O leitor não se cansará de encontrar em *Alguma poesia* pares dessa antinomia geral, que Drummond interioriza como viva contradição e que expressa na incongruência dos tons e dos estilos. Em "O que fizeram do Natal", há a tradição do velho presépio, em que as beatas adoram "o deus nuzinho", e há os "clubes sem presépio", em que as filhas das beatas vão namorar e dançar o *black-bottom*; em "A rua diferente", os mais velhos "não se conformam" com o progresso que desfigura a rua, mas a menina se diverte com a "luz da solda autógena"; em "Itabira", a notícia aparentemente banal ("Os ingleses compram a mina") repercute como tragédia em Tutu Caramujo que — temperamento formado na sugestiva casca do apelido — "cisma na derrota incomparável", "na porta da venda" cujos dias estão contados; em "Belo Horizonte", os "jardins versailles" e "as árvores tão repetidas" do moderno planejamento urbano convivem com o elemento singelo da "casinha de alpendre com duas janelas dolorosas"; em "Sabará", a cidadezinha

16 John Gledson considera a "divisão do poeta entre duas alternativas incompatíveis" em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 69.

histórica está "calada, entrevada", "atrás daquele morro, com vergonha do trem"; já em "Rio de Janeiro", a cidade surge como um feixe de "fios nervos riscas faíscas", futurismo contrastando com o coração do poeta que, dentro do táxi, "vai molemente"; o Papai Noel moderno de "Papai Noel às avessas" entra na casa furtivamente, torce o comutador, faz a eletricidade bater nas "coisas resignadas" e — sinal dos tempos! — sai também furtivamente, com a trouxa cheia de brinquedos recolhidos no quarto dos meninos abastados.

Enfim: se há de um lado a indiscutível afirmação de uma nova poética, moderna e potencialmente incorporadora de todos os ritmos, há, de outro lado, a sensação de desgaste e de tédio que surge para o sujeito prematuramente desencantado, e que já se declara "o sobrevivente", depois de afirmar que "O último trovador morreu em 1914" e que "Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples". O deslocamento tanto enseja quanto ameaça comprometer o lugar mesmo da formação poética; a nova lírica nasce simultaneamente ao prosaísmo que a nega, não dando tempo para os manifestos e os compromissos de natureza afirmativa. *Alguma poesia* tem poemas que remontam a 1924, e boa parte do livro estava pronta muito antes de 1930; considere-se, portanto, que sua perspectiva pouco otimista, ainda que às vezes ligeira, armou-se contemporaneamente a algumas das plataformas de Oswald, Mário, Menotti, Cassiano, Raul Bopp e outros que, por vias e ideologias tão diversas em sentido e em importância, encaminhavam com garra "leituras" crítico-construtivas do passado nacional e incisivos diagnósticos sócio-culturais.

Talvez a mais forte contribuição de Drummond para o conjunto de idéias e programas do período tenha sido, exatamente, declarar-se inapto para empolgá-las, criando com isto um ângulo de observação muito independente e original, em princípio não-participativo — "descompromisso" que no entanto o deixava livre para o exercício de um lirismo novo, muito pessoal, e essencialmente crítico. O alegado canhestrismo de *gauche* torna-se modo privilegiado de estilo: já não haverá surpresa nos contínuos deslocamentos de quem proclamou a inadaptação como critério, e timbra seu discurso com um individualismo exacerbado, oferecido como um anti-modelo. O pacto com o leitor só ocorre na medida em que este também aceite o desconforto da pluralidade, a simulação ingênua e a inteligência aparentemente inútil e imobilizante: pois toda a movimentação interna dos poemas, bem como a que nasce da relação entre eles, parece desembocar na inarredável "pedra no meio do caminho", símbolo fecundo deste livro e dos impasses em geral.

Veja-se, pois, que as "sete faces" multiplicam posições mas não perdem a coerência da sistemática instabilidade. Sustenta-se, no fundo de tudo, a individualidade poética, mas não com a nitidez fisionômica de íntegra personalidade lírica, muito menos com as garantias convencionais do sujeito poético indiscutido e tipificado (sonhador romântico, artesão parnasiano, místico simbolista). A individualidade nasce como problema, prefigurando o que será a tradição de um lirismo mais desconcertado, aberto a planos de difícil coesão, como o intimista-político, o confessional-irônico, o místico-hedonista, o cético-formalista etc.

Um plano problemático da poesia de Drummond expressa-se como sentimento (des)orientado pela multiplicidade dos fatos, como vocação individualista que busca uma perspectiva social, como timidez que se desmascara na origem para mais convincentemente se desidentificar nos tantos atropelos da vida. A arma irônica é apenas meia-verdade do sujeito drummondiano, estando a outra no difuso idealismo que combate a primeira. Pelo viés de uma ironia absoluta, o eu *gauche* e o mundo *errado* consagrariam a harmonia negativa, no fundo uma harmonia sistematizável em sarcasmo; pela perspectiva de um puro idealismo, o eu e o mundo se encontrariam ao menos enquanto projetos afirmativos, deixando que toda negatividade repousasse como contingência do presente. Vimos, porém, que o dramático do movimento está na contínua disparidade entre os planos, na impossibilidade da afirmação simultânea do eu e do mundo, ou mesmo da negação definitiva de ambos. No entanto, se há perdas para a integridade psicológica e para a objetivação do real, há um notável ganho crítico e poético na manutenção dessa dialética, em que tanto a agonia do sujeito quanto a tortuosidade do mundo podem iluminar-se mutuamente, na dinâmica entre lirismo e sociedade cujo teor mais fecundo foi tão bem interpretado por Adorno.

A leitura de *Alguma poesia* não deixará de notar que esse movimento que vimos insistentemente repisando não se ausenta mesmo dos poemas aparentemente menos "dinâmicos": a piada de "Anedota búlgara", mais que um sestro do modernismo, oferece como questão a barbárie relativizada como mero ponto de vista; em "Música", a péssima execução de Chopin ouvida ao piano encontra nas dificuldades prosaicas do poeta ("contas que era preciso pagar") um substrato mais forte para a nostalgia romântica e a liberação dos cuidados reais, que "voaram como borboletas" por causa desse Chopin enquadrado em particular tristeza: o poeta provê com preocupações efetivas da vida a melancolia que surgia tão vaga na execução pseudo-artística. De fato, o movimento parece revelar-se não en-

quanto *ação*, propriamente dita, do sujeito, mas como *reanimação* dos fatos a cada sinal instável da perspectiva lírica.

A variedade da vida, que o poeta acolhe tão impressivamente, impõe-se ao sujeito como desafio para a inteireza da personalidade. Abolindo desde logo a ilusão de totalidade, com aquela declaração de *gauchismo*, o indivíduo desafiado deixa-se atingir pelos fatos, que comparecem como num calidoscópio temático: desejo amoroso, memória familiar, reflexão cívica, ruminação da ideologia do progresso, crônica do cotidiano, história do Brasil, reportagem política, breviário estético, expiação moral etc. Acompanhando a pluralidade, as linguagens refundem vozes de poetas modernistas, que podem ecoar à Manuel Bandeira (em "Lagoa"), à Oswald de Andrade (em "Política literária"), à Mário de Andrade ("Cantiga de viúvo", "Explicação"); e há espaços simbólicos em que se problematizam as operações mesmas do fenômeno da *representação*: a "lanterna mágica" do turista, o cinema que é capaz de historiar o "amor através das idades", a imaginação vingativamente exótica que se faz do estrangeiro ("Europa, França e Bahia"), a execução do ritual religioso ("Romaria"), a coreografia sensual ("Cabaré mineiro"). A vitória dos fatos, dos "tantos desejos" sobre o sujeito inapto parece incontestável, e teria como saldo a afirmação final e triunfante da matéria múltipla, indomável do cotidiano, o caráter fatalmente avulso dessa "alguma" poesia que sobrou das circunstâncias. Ocorre, no entanto, que a aparente passividade do sujeito é tão deliberadamente exposta, e o é com tamanho requinte e precisão, que a "derrota" existencial do tímido só existe no quadro preciso dessa mesma exposição, vale dizer, num padrão de desempenho estético dos mais altos da literatura em língua portuguesa. Nesse sentido, o *gauchismo* se revela uma estratégia apta ao exercício de todos os paradoxos: a *persona* estética e estilística só ganha em coerência, com os sucessivos deslocamentos, tornando a descontinuidade de que se investe uma condição excelente para reproduzir o pluralismo dos fatos. Em outras palavras: nascendo como alegada deficiência existencial e psicológica, a perspectiva *gauche* descompromete-se de qualquer projeto consistente, sem porém deixar de exercer, à sombra da ironia, a liberdade de projetar-se em todas as faces do real. É essa malícia que está, por exemplo, no centro do poema "Esperteza": o tímido que se lança ao esporte de amar uma loura torna-se, de início, "brinquedo nas suas mãos", e "apanharia"; mas, "acabado o jogo", "ela ficaria espantada / de ver um homem esperto". Que reviravolta é essa, em que o indivíduo — de início "um joguete" — sai do jogo deixando a fulminante parceira desconcerta-

da? É o jogo em que se mantém inviolada a retaguarda de segurança no plano da consciência, plano em que se afirma disfarçada mas integralmente o "eu mesmo", isto é, o lúcido jogador que aposta em si no embate das contradições.

Nessa retaguarda do *humour*, o alegado canhestrismo é de fato um valoroso coringa; na surpreendente dinâmica desta poesia, o leitor é alçado a uma posição de privilégio, como o parceiro de cartadas tão reveladoras. Trata-se, em suma, de uma operação poética para a qual os álibis e os truques líricos mais convencionais deixam de ter sentido em si mesmos, só importando, a cada poema, a iluminação de uma nova face contraditória. A garantia de atuação dessa forte consciência em todos os passos dispensa o leitor de qualquer complacência romântica com a tradição da poesia sentimental, dominante no lirismo luso-brasileiro. Intelectualmente provocado, o leitor é levado não a um ostensivo repertório de novidades ou revelações, mas ao centro nervoso de um pensamento poético em que a consciência mais rigorosa se apresenta como uma outra e necessária face das paixões e dos afetos mais intensos.

EXPLICAÇÃO: Este texto é, fundamentalmente, parte de um estudo maior sobre a poesia de Drummond que remeti ao CNPq em 1994, integrando o relatório referente à bolsa de Pesquisa concedida para meu projeto *Consciência e lirismo em Drummond*. Revi aqui e ali alguma formulação, além de acrescentar a referência ao livro *Farewell*, de 1996.

Alcides Villaça é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

PALAVRA MORDIDA

Foi um amigo que me contou. E, quando um amigo conta um caso, a maior sinceridade nossa é acreditar. Ele tinha uma velha amiga doceira, era imbatível nos fios de ovos, nas bombas de chocolate e o seu arroz doce era digno dos anjos. Aliás, ela era muito religiosa e improvisava orações enquanto inventava confeitos cada vez mais impossíveis. O segredo do arroz doce era cozinhar os grãos só no leite e deixá-los de um dia para o outro de molho no leite de coco, ao som da Ave-Maria de Gounaud. O meu amigo e a dona Maria conversavam muito: sobre o trânsito de São Paulo, o MST, ultimamente sobre o choque entre palestinos e judeus. Qualquer assunto terminava sempre com uma indagação metafísica: "Mas o que é que nós estamos fazendo aqui nessa Terra de loucos?". Pois ela morreu na semana passada de parada cardíaca, quando terminava de confeitar um bolo de nozes que estranhamente apareceu mordido numa das bordas de glacê. Morreu com 83 anos sem deixar herdeiros, tranqüila como uma bolha de claras em neve que estoura silenciosa e repentinamente. Porém antes já havia cuidado do testamento e coube a cada um dos muitos amigos uma pequena parte do seu reino de açúcar e orações. O meu amigo recebeu um livro de receitas escrito e publicado por ela mesma, com alguns doces difíceis de acreditar. Mas o que o deixou verdadeiramente intrigado, a ponto de me telefonar pedindo ajuda, foi uma folha de papel Bíblia dobrada, bastante envelhecida e amarelada, quase em decomposição, com uma nova versão dos dez mandamentos que caiu do livro. Não descobrimos se foi ela quem escreveu, entretanto, depois de tantas alquimias no reduto limitado de uma cozinha, não é nada impossível. Não é mesmo, até porque, entre a hipótese de um confeito e a certeza do açúcar, há pecados inadiáveis, alguns muito urgentes, outros apenas necessários, palavras meio açucaradas que se misturam com a delícia de um rancor. Ninguém pensa muito nisso, mas é na cozinha e no intervalo do que é substância doce e uma minúscula pitada de sal que se pode calar um som antigo sem apagá-lo totalmente, inaugurar uma letra inicial que transcende a margem da página como a bolha fervente que estoura, o calor cremoso ou

impalpavelmente quente que se dilata e escorre para fora da panela, o recheio quase íntimo de um bolo que grita silenciosamente o seu sabor. O esquecimento da cozinha é um destino — lugar de ajustes, tentativas, revelações. E depois não é novidade nenhuma que, entre tantos acordos do acaso, a culinária e as palavras passem a vida assim tão dadivosas, tão provedoras, tão irmãs, as duas comungando eternamente esse inevitável gesto da natureza humana que é o exercício das porções.

Dez mandamentos para os dias de hoje

1. Não amarás o próximo como a ti mesmo, porque o amor não tem limites, nem extremidades, muito menos conformação, mas farás da tua simples natureza amorosa uma enseada que salva.

2. Lembra-te dos sábados e dos domingos e das segundas-feiras e de todos os instantes em que provisoriamente a palavra verdade se fizer necessária, seja ela o gesto da solidariedade ou a solidão da tua voz na condenação do desamor.

3. Goza o teu corpo como um sacrário, mas admite as orgias do templo em altares mínimos ou na tua porosidade menor.

4. Honra o teu pai e também a tua mãe e com igual fervor o teu amigo, sem jamais desonrar a flor e o velho e a criança que existem dentro do medo e todo e qualquer desvalido que é tua luta mais primária no mais próximo território teu.

5. Não matarás ninguém em nenhum a circunstância, nem mesmo a sede de quem morre por aventura, pois matar ainda que seja a matéria morta é teu pecado maior.

6. Não cometerás adultério nunca, mas fará sexo sim com amor e disciplina amorosa, desvelando a cópula seja ela com quem for.

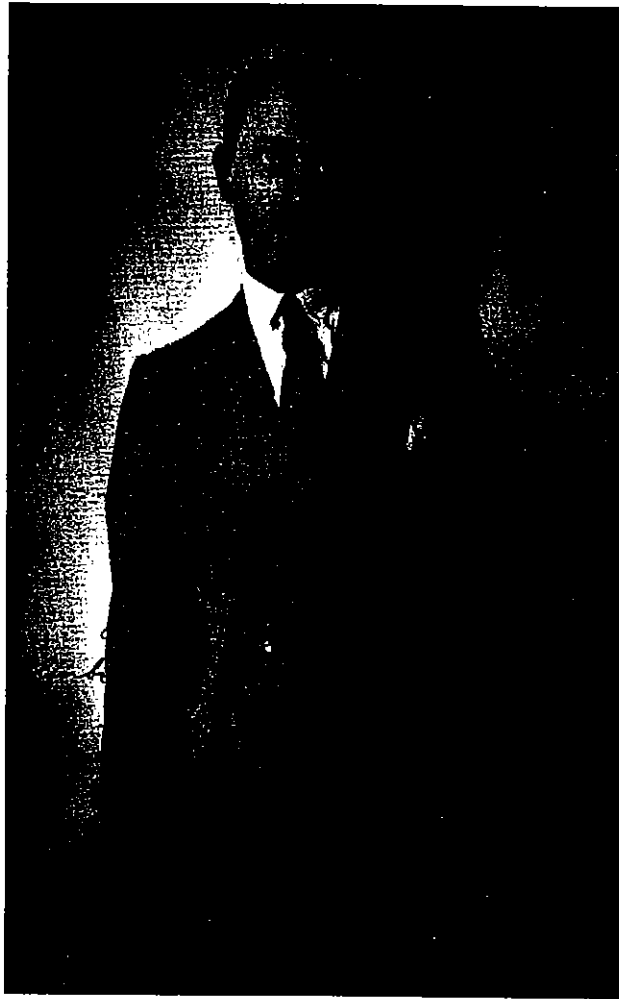
7. Não darás falso testemunho nem mesmo contra o teu pior inimigo, mas pintarás aquarelas, farás versos, erguerás monumentos, inventarás ficções e dirás as mentiras mais impossíveis para tornar justo, humano e real o que pelas leis do céu e sobretudo da terra deve ser justo, humano e real.

8. Fuma, fuma, fuma, porque "fumar é um prazer e faz sonhar" e, com a mesma avidez com que tragas, abre mil e um processos contra os malefícios do fumo e os impérios de fumaça, nicotina e alcatrão.

9. Não cobiçarás o que imaginas ser a tua casa — ela é tua, e igualmente saberás que na Terra há terra o bastante para todos lavrarem seu melhor país.

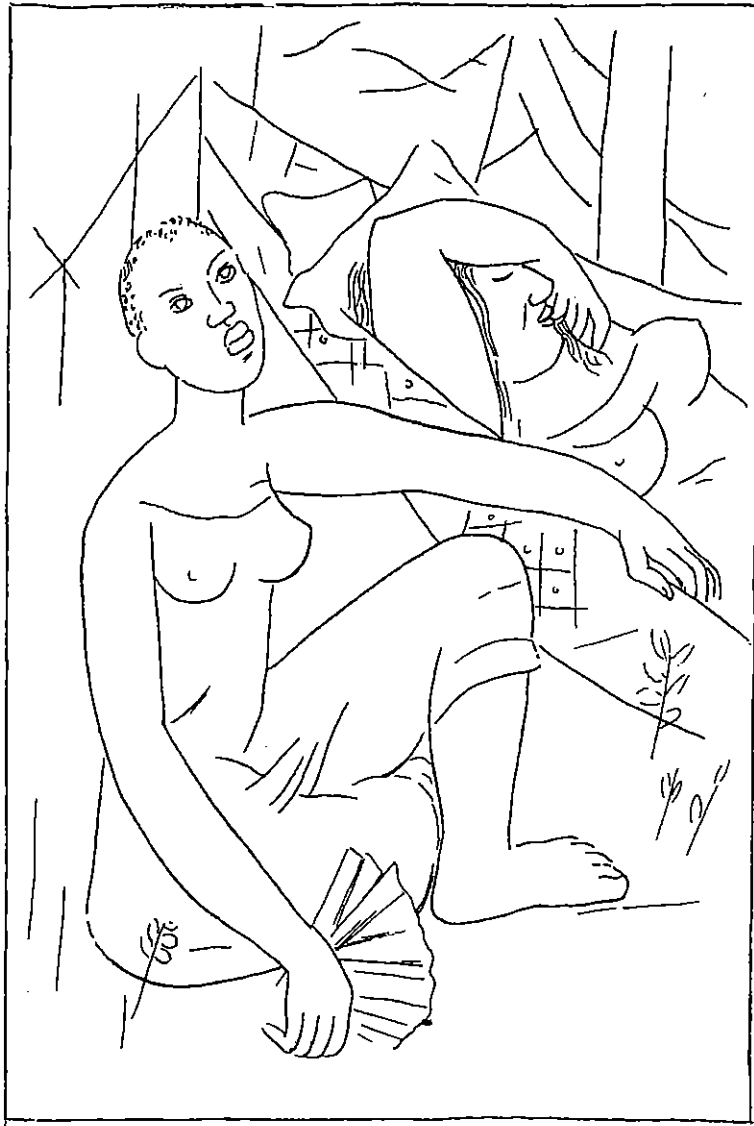
10. E, se sabes tão bem que o Senhor mal escuta os pequenos sortilégios da alma, é claro que não pronunciarás o seu nome em vão, mas gritarás por Deus nos vazios, nas ausências, nas faltas e em toda a situação de penúria, sobretudo quando a fome vier da boca e a censura aprisionar o coração.

Jorge Marinho

2 » DOCUMENTO

PRECISA-SE

Família de tratamento
precisa de uma mocinha
branca boa nacional
que durma no aluguel
e passe as noites em claro
trabalhando pra o casal
que saiba regularmente
bordar lavar engomar
tomar conta das crianças
cuidar dum fino lulu
servir chá para as visitas
amar o filho mais velho
do casal de tratamento
que não tenha impedimentos
que possa morrer um dia
mártir santa nacional
verde e amarela com tanto
ouro debaixo da terra
tanta estrela na bandeira.
Tanto progresso!
Tanto progresso!

Jorge de Lima

[Publicado em *Literatura*,
jornal literário, que circulou
no Rio de Janeiro entre 1933
e 1934. O poema de Jorge de
Lima saiu no número 8,
datado de 20.10.1933]

JORGE DE LIMA
PRAÇA FLORIANO, 55
11º ANDAR
RIO DE JANEIRO
BRASIL

Rio de Janeiro, 10 de Fevereiro 1944.

Meu querido amigo Lasar Segall,

Recebi sua muito desejada carta e agradeço as atenciosas palavras. Efetivamente tenho pressa de publicar os "Poemas Negros", principalmente agora que me candidato a uma cadeira na "Academia de Letras".

Como lhe disse, o prefacio de Gilberto Freyre já está aqui, tendo sido publicado mesmo na Argentina. Se Murilo Miranda não puder lançar a edição agora, eu mesmo a publicarei. Por isso, quanto mais depressa V. me mandar as ilustrações, melhor. Creio que V. já está ambientado com os poemas. Demais: o assunto deve ser apenas a representação do negro em todos os ambientes em que demorou desde a sua vinda para o Brasil, isto é: o negro (quando digo o negro, digo negra tambem, não fazendo distinção de sexo) nos navios negreiros, milhares de cabindas, de guinés, de todas as tribus africanas apinhados nos porões dos veleiros; o negro nas senzalas; a negrinha bonitinha nas casas-grandes, um perigo de tentação para o branco português; o velho negro Pai-João; o negro rebelado refugiado nas serras guerreando o branco; a sereia negra que habita o mar; o negro feiticeiro; cenas de macumba; a negrinha penteando a sinhá branca nas rêdes; a negra vendedora de doces; a negra amamentando o menino branco; a negra contando histórias nos terreiros das casas brancas, etc., etc.

Como vê, os assuntos são numerosos, objetivos, e para V. que realisou todos os negros e negras de "Mangue", facílimos de execução.

Por isso, meu caro Segall, é que estou na espectativa muito agradavel de em breve poder contemplar as belas ilustrações.

Tenho trabalhado imensamente em escultura e pintura. Quando V. vier por aqui tenho numerosas surpresas a apresentar.

Candidatei-me à vaga de Pereira da Silva, na Academia. Se V. tiver relações diretas ou indiretas com algum academico paulista, fale com simpatia a respeito de meu nome, caso não lhe possa pedir o voto.

Sem mais, peço recomendar-me a D. Jenny; e aceite um abraço cordial de seu verdadeiro admirador e amigo:

Jorge de Lima

São Paulo, 23 de Janeiro de 1944.

Meu caro Jorge de Lima,

desculpe o atrazo com que estou respondendo a sua carta de amigo. Estive em Campos do Jordão e ella não me foi remetida para lá. Voltei a alguns dias quero primeiro agradercer-lhe os bons votos para o Ano de 1944, os ques retribuo com sincera amizade. Agradeço tambem suas palavras de louvor a respeito dos desenhos do "MANGUE". Não devemos esquecer, amigo, que você, com o seu formidavel artigo contribuiu enormemente para o ~~suscce-~~ successo daquella publicação. Quero aproveitar a oportunidade para retificar um pequeno equivoco seu. Você menciona em sua carta ter efectuado o pagamento do album ao meu representante. Devo frisar que a edição do mesmo foi empreendida espontaneamente por nosso amigo Murilo, a cujo cargo ficou exclusivamente. Nada tive que ver com a parte financeira do empreendimento, nem partilho dos interesses financeirosde do mesmo. Coube-me unicamente fornecer os desenhos e receber em troca um certo numero de albuns F. do C. Fica, pois, dessipado o mal entendido.

Agora vamos ao assunto principal, a respeito das illustrações para os "Poemas Negros". Não fui informado, quando recebi o seu manuscrito, de que se tratava de um trabalho urgente; Murilo me disse ao contrario, que não havia pressa. Atrazei-me bastante por que faço questão de penetrar no espirito de sua poesia e fazer justiça a seus individualissimos e magnificos ritmos. Isso nem sempre é facil para mim, devido em parte á seu emprego de termos regionais, muitas vezes estranhos para mim, apezar de eu lhes sentir a musicalidade. Mas já sinto estar vencendo as dificuldades e vou me meter ao trabalho com toda a vontade, esperando conseguir um resultado interessante. Espero que você ~~poss~~ possa ~~[illegible]~~ paciantar mais um pouco, pois foi pena eu não saber antes da urgencia no caso. Diga se o pode.

A espera de noticias suas, envio-lhe os mais cordiais abraços.

SOBRE OS *POEMAS* DE JORGE DE LIMA

[Jorge de Lima traduzido para uma antologia uruguaia]

Texto escrito em espanhol e publicado no *Jornal de Alagoas*, Maceió, 17.4.1928. Recorte do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB-FCRB), Rio de Janeiro.

Leí Poemas, *cosa que no suelo hacer con todos los libros que recibo, pues, algunos van al canastro y otros permanecen vírgenes en los anaqueles de mi biblioteca. A los libros buenos se les conoce más por el olor, que por otra cosa. Y el suyo, desde en principio me fue grato a la pituitaria. Sus poemas me hablan de un Brasil del norte, lleno de misticismo y de ruda sensualidad. El padre Cícero, Antônio Conselheiro, son fantasmas que cruzan por sus poemas en una epopéyca evocación. ¡Qué grandeza medieval en esas conquistas de los sertões, en esos desertos llenos de caatingas en los que el fanatismo y el heroísmo se furtaban!*

Siento, por afinidad negrera *su poema* Xangô. *Lo traduciré para mi* Antología negra, *que preparo para el año próximo. Próximamente le enviaré mis* Poemas negros, *el nuevo libro que preparo.*

Si no tiene "La Guetaira", escríbame y se la enviaré. Resumiendo: su libro es uno de los más hermosos que he recibido del Brasil.

Ildefonso Pereda Valdés

SOBRE OS *POEMAS* DE JORGE DE LIMA

[Jorge de Lima traduzido para uma antologia uruguaia]

Li *Poemas*, o que não costumo fazer com todos os livros que recebo, pois alguns vão para o cesto e outros permanecem virgens nas prateleiras de minha biblioteca. Os livros bons se conhece mais pelo cheiro do que por outra coisa. E o seu, desde o princípio agradou minhas narinas. Seus poemas me falam de um Brasil do norte, cheio de misticismo e de rude sensualidade. O padre Cícero, Antônio Conselheiro são fantasmas que passam por seus poemas em uma epopéica evocação. Que grandeza medieval nessas conquistas dos sertões, nesses desertos cheios de caatingas nos quais o heroísmo e o fanatismo se furtavam!

Sinto por afinidade *negreira* seu poema "Xangô". Vou traduzi-lo para minha *Antología negra*, que preparo para o próximo ano. Proximamente lhe enviarei meus *Poemas negros*, o novo livro que estou preparando.

Se não tiver "La Guetaira", escreva-me e eu a enviarei ao senhor. Resumindo: seu livro é um dos mais magníficos que recebi do Brasil.

Ildefonso Pereda Valdés[1]

1 Tradução de Gênese Andrade.

SOBRE OS *POEMAS* DE JORGE DE LIMA

Sr. Jorge de Lima

Excelentísimo poeta: Días pasados visité a Mário de Andrade, con quien tengo una vieja amistad, y hablamos de Vd. Él me ofreció un volumen de su libro Poemas *y tuve la oportunidad de tener entre manos un ejemplar de su edición del* O mundo do menino impossível, *digna del poema, que considero una de sus mejores y más acertadas composiciones. Enternecedora. Verdaderamente infantil, digo: de ese mundo de ingenuidad que un día fue nuestro y que para volver a él tenemos que recorrer una distancia infinitamente mucho más larga que la que corrimos para llegar hasta allá. Vd. lo hizo por virtud de poeta y en varias partes del libro describe la misma ruta y con el mismo acierto de ingenuidad legítima.*

Hoy me llega desde Buenos Aires, enviado por mis amigos de la revista Nosotros *el ejemplar que Vd. tuvo la gentileza de remitirme.*

Un ejemplar turista, pues, según veo, ha hecho varios viajes en mi busca por el interior de mi país, hasta dar conmigo aquí, en Río. ¡Y en buena hora! Volví a leer los versos y fui descubriendo esos lugares escondidos, que son como Vd. mismo dice en su poema "Bahia", por sombríos más gustadores. Desde que dejé de ser un hombre de bibliotecas para convertirme en hombre de acción no comprendo otra poesía que la poesía directa de primera mano. Hoy no soporto lecturas que años atrás constituían para mí toda delectación. Y así sucedió a muchos de mis amigos argentinos que, simultáneamente, comenzaron a sentir conmigo o antes de mí la emoción inédita que guardaban todas las cosas. Bastaba mirarlas, no a través de los libros, sino a través de nuestras retinas. Vd. ha hecho todo eso. Vd. ha detenido su paso y ha mirado las cosas que le rodeaban. Como sabía mirar las descubrió. Siempre pasa esto con los que saben mirar: construyen nuevamente el mundo. Le reconstruyen. Porque la muerte de un constructor siempre es un derrumbamiento de cosas. Y cada uno de nosotros siempre sucede a una muerte.

Le escribo con alguna premura. Vd. sabrá disculparme. Pero desearía que viera en estas pocas líneas mi alegría por su obra, en cuya atmósfera puede respirar a pleno pulmón un americano del sur.

Muy cordialmente, Pedro Juan Vignale[1]

P.S. — Envío por correo certificado dos de mis últimas publicaciones, una de las cuales, sobre todo, le pondrá en contacto con lo que hay de más nuevo entre la juventud argentina que trabaja en el verso.

1 Pedro Juan Vignale é um dos mais brilhantes vanguardistas argentinos. Reside atualmente no Rio de Janeiro. É um dos nomes da *Antología de la poesía argentina moderna*, grande edição de Nosotros. Autor de *Alba* (1922), *Retiro* (1923), *Naufragios y un viaje por tierra firme* (1925). [Nota do *Jornal de Alagoas*, Maceió, 17.4.1928. Recorte do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB-FCRB), Rio de Janeiro.]

SOBRE OS *POEMAS* DE JORGE DE LIMA

Sr. Jorge de Lima

Excelentíssimo poeta: Dias atrás visitei Mário de Andrade, com quem tenho uma velha amizade, e falamos do senhor. Ele me ofertou um volume de seu livro *Poemas* e tive a oportunidade de ter nas mãos um exemplar de sua edição de *O mundo do menino impossível*, digna do poema que considero uma de suas melhores e mais acertadas composições. Enternecedora, verdadeiramente infantil, digo: desse mundo de ingenuidade que um dia foi nosso e que para voltar a ele temos que percorrer uma distância infinitamente muito mais longa do que aquela que percorremos para chegar até lá. O senhor o fez por virtude de poeta e em várias partes do livro descreve a mesma rota e com o mesmo acerto de ingenuidade legítima.

Hoje chega até mim, de Buenos Aires, enviado por meus amigos da revista *Nosotros*, o exemplar que o senhor teve a gentileza de remeter-me.

Um exemplar turista pois, segundo vejo, fez várias viagens buscando-me pelo interior de meu país até dar comigo aqui, no Rio. E em boa hora! Voltei a ler os versos e fui descobrindo esses lugares escondidos que são, como o senhor mesmo diz em seu poema "Bahia", por sombrios mais gostosos. Desde que deixei de ser um homem de bibliotecas para converter-me em um homem de ação não compreendo outra poesia senão a poesia direta, de primeira mão. Hoje não suporto leituras que anos atrás constituíam para mim puro deleite. E assim ocorreu com muitos de meus amigos argentinos que, simultaneamente, começaram a sentir comigo ou antes de mim a emoção inédita que guardavam todas as coisas. Bastava olhá-las, não através dos livros, mas sim através de nossas retinas. O senhor fez tudo isso. O senhor deteve seu passo e olhou as coisas que o rodeavam. Como sabia olhar, descobriu-as. Sempre acontece isso com os que sabem olhar — constroem novamente o mundo. Reconstroem-no. Porque a morte de um construtor sempre é um desmoronamento de coisas. E cada um de nós sempre sucede a uma morte.

Escrevo-lhe algo apressado. O senhor saberá desculpar-me. Mas desejaria que visse nessas poucas linhas minha alegria por sua obra, em cuja atmosfera pode respirar a plenos pulmões um americano do sul.[1]

Muito cordialmente, Pedro Juan Vignale[1]

P.S. — Envio por correio registrado duas de minhas últimas publicações, uma das quais sobretudo o colocará em contato com o que há de mais novo entre a juventude argentina que trabalha no verso.

1 Tradução de Gênese Andrade.

JORGE DE LIMA E AS ARTES PLÁSTICAS

Gênese Andrade

Resumo Este ensaio trata da imagem na obra de Jorge de Lima, mais especificamente da relação entre poesia e artes plásticas em *O mundo do menino impossível* e *Poemas negros*, e traz também algumas considerações sobre as fotomontagens e pinturas realizadas pelo artista. **Palavras-chave** Jorge de Lima, Lasar Segall, poesia brasileira, fotomontagem, ilustração, pintura, artes plásticas.

Abstract *This paper deals with image in Jorge de Lima's work, mainly with the relation between poetry and plastic arts in* O mundo do menino impossível *and* Poemas negros*; it offers as well some considerations on photomontage and paintings accomplished by the artist.* ***Keywords*** *Jorge de Lima, Lasar Segall, Brazilian poetry, photomontage, illustration, painting, plastic arts.*

Ninguém pense que o silêncio, o olhar vago e longínquo dos pintores diante de suas telas são realmente reclusões ausentes de literatura: passam-se no interior de toda esta encenação grandes discursos recalcados, lirismos, diálogos gritantes, grandes palavras que ficam coladas às tintas indelevelmente, nas exposições permanentes dos museus. [Jorge de Lima, "Notas sobre pintura"]

Poesia e visualidade*

Perplexidade, incômodo e espanto constroem a trajetória dos leitores que percorrem a vida e a obra de Jorge de Lima e se deparam com sua pluralidade.

Médico, poeta, romancista, ensaísta, pintor e escultor, o caráter múltiplo de sua personalidade reflete-se na diversidade de sua produção, considerada por alguns críticos como descontínua, enquanto outros buscam estruturá-la em uma unidade impossível.

Às vezes o poeta é valorizado em detrimento do prosador, enquanto em outros momentos é o romancista que se sobrepõe ao poeta, aos olhos até mesmo de seus contemporâneos, como Oswald de Andrade.[1] Suas fotomontagens causam escândalo nos anos quarenta e a emergência da atividade do pintor chega a incomodar.

Diante da personalidade multifária, também sua obra poética se ramifica em vários caminhos. Alexei Bueno divide-a em quatro fases: neoparnasiana, modernista, católica e surrealista.[2] Para Otto Maria Carpeaux, há uma correspondência entre a multiplicidade artística em geral e a amplitude poética em particular:

> [...] se pode afirmar que as múltiplas atividades artísticas de Jorge de Lima correspondem a uma qualidade característica de sua poesia: a de alargar-se em círculos concêntricos cada vez mais amplos.[3]

Entre a linha reta e a circularidade, Alfredo Bosi aponta para o sucessivo e a mutação: "mutações de tema e de forma que marcam a linguagem de Jorge de Lima, poeta sucessivamente regional, negro, bíblico e hermético".[4]

Seria possível ainda construir um arco do soneto ao poema longo, passando por rimas e metros diversos em direção ao verso livre — quanto à forma — e do negrismo ao onirismo, passando pela poesia religiosa — quanto ao tema.

A visualidade, sob nosso ponto de vista, pode ser considerada como um fio

* Este ensaio, com alterações, é parte integrante de ANDRADE, Gênese. *Imagens eloqüentes.* A escritura plástica de poetas e artistas latino-americanos. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana). FFLCH-USP.

1 Em vários momentos, Oswald critica o poeta e exalta o prosador Jorge de Lima. Cf. "Prosa e poesia". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10.8.1952. Reproduzido em ANDRADE, Oswald de. *Obras completas. Telefonema.* São Paulo: Globo, 1990, p. 362-3. Cf. tb. "Oswald de Andrade explica porque a Semana de Arte Moderna ocorreu em São Pau-

condutor da produção limiana, responsável ao mesmo tempo por sua pluralidade artística e pela organicidade de sua obra, presença constante seja nas imagens construídas com palavras — *ekphrasis* (verbalização de textos reais ou fictícios não-verbais) ou *enárgeia* (pôr diante dos olhos) —, nas ilustrações realizadas em seus livros pelo próprio autor e por outros artistas,[5] ou nas pinturas e fotomontagens — cuja menção é até redundante — que dão continuidade ao trabalho com as ilustrações e dialogam com sua escritura.

Temos assim, mais que linha, círculo ou arco, uma espiral, pois as fases ou facetas dialogam e ultrapassam fronteiras temporais: os temas da infância, do negrismo e da religiosidade, por exemplo, constituem obras de diferentes épocas e diversas formas de expressão — ele os retoma, revisita-os e os deixa dialogar. Sua poesia evoca as artes plásticas e as pinturas convocam os poemas.

Neste ensaio vamos abordar a relação entre poesia e visualidade em três de seus livros de poemas — *O mundo do menino impossível*, *Essa negra Fulô* e *Poemas negros* — e também nas fotomontagens e pinturas.

A visualização d'*O mundo do menino impossível*

Jorge de Lima cria um menino impossível que dialoga com o aluno de poesia de Oswald de Andrade e o menino experimental de Murilo Mendes. A poesia da infância se ergue e se faz visível com palavras, imagens e com a própria materialidade do livro cujo formato antecipa a preciosidade do conteúdo.

O mundo do menino impossível foi publicado em 1927 (Rio de Janeiro: Rio Typographia), com poema, capa e ilustrações de Jorge de Lima, coloridas por seu irmão Hildebrando de Lima. Chama a atenção, na folha de rosto, que o título apareça como "O mundo impossível do menino", talvez uma inversão intencional para refletir a "desordem".

As imagens da capa — o desenho, infantilizado, que retrata o menino impossível de braços abertos — e do verso da folha de rosto — o desenho de um sol colorido, com a língua à mostra, envolvido por círculos multicores: roxo, verde, vermelho, azul e marrom — anunciam o que o poema enuncia em seus primeiros versos: as "duas únicas coisas novas desse mundo: o sol e as crianças".

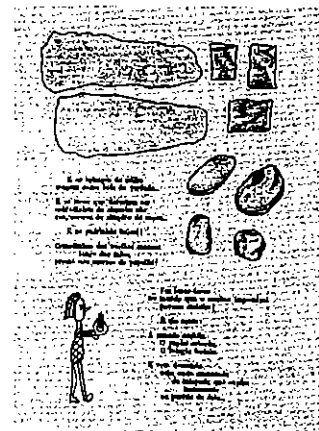
Tanto as imagens criadas como a associação de elementos são típicas das crianças. Consistem na apresentação do mundo sob um olhar pseudo-infantil. O ponto de vista é metonímico: os animais, os brinquedos, a lua, as estrelas etc.

lo". Entrevista concedida a Heráclio Dias, publicada em *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24.1.1954. Reproduzida em ANDRADE, Oswald de. *Obras completas. Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990, p. 224-5.

2 Cf. "Nota editorial". In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 11-3.

3 CARPEAUX, Otto Maria. "Introdução". In: LIMA, Jorge de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1949, p. x.

4 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Ed. revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 452.

5 Seus livros de poemas *O mundo do menino impossível* (1927), *Essa negra Fulô* (1928), *Vinte sonetos* (1949) e *As ilhas* — poema VI do Canto IV: "As aparições", de *Invenção de Orfeu* — (1952) têm capas e/ ou ilustrações realizadas por ele mes-

ACIMA
Capa, folha de rosto e duas páginas do livro *O mundo do menino impossível*, Jorge de Lima, 1927

Os desenhos, com traços bastante simples, representam alguns elementos do poema, predominantemente os brinquedos mencionados, e são pintados sem nenhuma analogia com o real, coloridos e alegres. Citemos um texto de 1927, com o qual concordamos:

> O colorido a lápis todo errado mas com a procura de acertar mais ainda mostra a criança. É de uma força enorme e dá uma notável realidade no desenho, isto é, na falta dele.[6]

O discurso também é pseudo-infantil.[7] Destacam-se, no início, a antropomorfização e as antíteses: são atribuídas ações humanas às estrelas, à lua, aos ninhos e ao sol. O lusco-fusco, momento de encontro dos opostos dia/noite, permite a aproximação também das "primeiras estrelas" com os "derradeiros sinos" e "os últimos poetas"; "as velhas luas" opõem-se às "duas únicas/cousas novas/desse mundo:/O sol e as crianças". Há uma tentativa de abarcar o mundo.

É no cenário do anoitecer, simultaneamente tempo e espaço, que o menino impossível se destaca, pois enquanto tudo e todos dormem, inclusive as "crianças mansas", ele "ainda vela". A imagem do adormecimento é totalmente infantilizada pela forma como são apresentadas as aves — "Os ninhos vão dormir./Os pintinhos vão sonhar./O senhor D. Galo/deixa de galantear" — e as crianças — "todas as crianças/mansas/dormem,/acariciadas/por 'Mãe-negra' Noite."

A referência à noite como "Mãe-negra" introduz a questão do nacional/popular em oposição ao elemento estrangeiro. O menino impossível destrói os brinquedos importados, que são reais, e faz prevalecer os elementos naturais e nacionais que sua imaginação, ou o faz-de-conta, transforma em brinquedos:

mo. Outros foram ilustrados por artistas diversos: *Poemas escolhidos* (1932), capa de Manuel Bandeira; *Poemas negros* (1947), ilustrações de Lasar Segall e *Invenção de Orfeu* (1952), capa e ilustrações de Fayga Ostrower. Alguns poemas publicados em jornais diversos e revistas foram ilustrados por Noemia, Guignard e Santa Rosa. Este último ilustrou também seus romances *O Anjo*

O menino impossível
que destruiu até
os soldados de chumbo
de Moscou
e furou os olhos de um "Papá Noel",
brinca com sabugos de milho,
caixas vazias,
tacos de pau,
pedrinhas brancas do rio...

"Faz de conta que os sabugos
são bois..."
"Faz de conta...
"Faz de conta...

E os sabugos de milho
mugem como bois de verdade...

E os tacos que deveriam ser
soldadinhos de chumbo são
cangaceiros de chapéus de couro...

Os desenhos nos fazem ver tanto os brinquedos reais como os imaginados e o mundo imaginário prolonga-se em seus sonhos, quando o anoitecer se impõe lentamente — uma "noite encantada" —, todos dormem e a lâmpada se apaga.

Após o texto, há um "Índice" fictício, lembremos que as páginas não estão numeradas, composto pela transcrição do poema em duas colunas. Na página seguinte, o "Índice das gravuras" também não pertence ao real, como o autor adverte com a frase "Faz de conta que são", a qual precede a enumeração dos títulos dos desenhos em uma ordem diversa à de sua sucessão no livro. Os brinquedos importados são aqui descritos em suas respectivas línguas, o que cria certa ironia no texto em confronto com os elementos brasileiros que vêm em seguida: "sabugos de milho, lampiões e cangaceiros do nordeste". A imagem da quarta capa, um desenho de Lampião, reitera a busca por realçar e reivindicar o elemento nacional presente no desenvolvimento do poema.

É possível analisar essa obra comparativamente a *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, cuja publicação a antecede em alguns meses. No

(1934) e *Guerra dentro do beco* (1950).

6 LYS, Edmundo. "João-corta-pau e outras observações (Sobre *O mundo do menino impossível*, poema de Jorge de Lima)". *Correio de Minas*, Belo Horizonte, 30.12.1927, s.p. Realizamos a atualização ortográfica, quando necessário, dos textos citados.

7 No final do livro, porém, há um texto em latim, escrito com letra de forma manuscrita, com alguns espelhamentos, assinado "Jorge de Lima", que contrasta com esse discurso.

cólofon,[8] temos a referência direta a Oswald de Andrade e a expressão "o aplicado aluno de desenho" remete ao livro mencionado. O projeto de ambas é muito próximo: além de formatos semelhantes, têm em comum ilustrações pseudo-infantis, o uso do verso branco ou livre, a linguagem coloquial e a referência a elementos autobiográficos. A enumeração das brincadeiras que caracteriza o texto de Jorge de Lima está também em "Brinquedo", de Oswald, mas é apresentada paralelamente ao registro das transformações da cidade de São Paulo. O faz-de-conta, já mencionado, evoca o poema "Crônica": "Era uma vez/ O mundo". O repasse da meninice feito pelo poeta alagoano é um eco prolongado do que realiza o paulistano, de forma metonímica, em um poema que integra o conjunto "As quatro gares", intitulado "Infância": "O camisolão/ O jarro/ O passarinho/ O oceano/ A visita na casa que a gente sentava no sofá".

O mundo do menino impossível é comumente considerado pela crítica como auto-referencial, a questão da visualidade é desprezada e as metáforas são interpretadas como menções ao fazer poético: aquele que destrói os brinquedos importados para brincar com elementos autóctones, em um jogo de faz-de-conta, é lido como o poeta que nega a influência estrangeira e valoriza o nacional.

Essa leitura é provavelmente conduzida pelo fato de Jorge de Lima ter usado alguns versos do poema — "... o Menino Impossível quebrou todos os brinquedos que os vovôs lhe deram" — como epígrafe do livro *Novos poemas*, publicado em 1929, o qual se caracteriza, de forma geral, por elementos nacionais e modernistas, como o uso da linguagem coloquial, o verso livre etc.[9] Por reunir também essas características e ainda diferir totalmente do livro que o antecede — XIV *alexandrinos* (1914), constituído por sonetos parnasianos —, *O mundo do menino impossível* acaba sendo considerado como o marco de sua adesão ao Modernismo.[10]

Sob nosso ponto de vista, este livro marca a ruptura com o passado e anuncia o que caracterizará a obra de Jorge de Lima: a presença do sonho, que predominará nos anos quarenta e cinqüenta, e a visualidade, que a permeará — elementos que culminarão nas fotomontagens e quadros. Assim, pode ser considerado o mundo de Jorge de Lima em miniatura: retorno à infância, tema caro ao poeta, adesão ao Modernismo sem abrir mão do regional, faz-de-conta com palavras e imagens.

8 Transcrevemos: "No dia 10 de junho de 1927. — Rio Tipographia da rua D. Petronilla n. 9 terminou a composição deste livro que o autor ilustrou e o aplicado aluno de desenho Hildebrando de Lima coloriu a lápis Faber. Foram tirados 300 exemplares numerados e rubricados pelo poeta e mais 2 em finíssima cambraia, destinados 1 a Oswald de Andrade e outro a Hildebrando de Lima, irmão mais novo do autor — prêmio por ter colorido estas páginas".

9 Nesse sentido, afirma Antônio Rangel Bandeira: "Essa epígrafe parece-nos importantíssima para o estudo da poesia nordestina de Jorge de Lima. Com ela o poeta pretendeu estabelecer um traço de união entre *Poemas* e *Novos poemas*, quase insinuando que um não era senão uma continuação do outro. Revela, por outro lado, que sua atitude era ainda francamente modernista no sentido combativo da palavra. Ele sentia um

Retratos em *Essa negra Fulô* e *Poemas negros*

Com seus poemas negristas, escritos a partir do final dos anos vinte, Jorge de Lima dialoga com Oswald de Andrade e os "Poemas da colonização" (*Pau Brasil*, 1925) com Raul Bopp e *Urucungo. Poemas negros* (1932) e, no âmbito hispano-americano, com Ildefonso Pereda Valdés e *La guitarra de los negros* (1926), Nicolás Guillén e *Motivos del son* (1930), Luis Palés Mattos e *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos* (1937).[11] Os textos limianos integram *Poemas* (1927), *Essa negra Fulô* (1928), *Novos poemas* (1929) e culminam em *Poemas negros* (1947). Os dois primeiros livros despertaram o interesse sobre sua obra no Uruguai e na Argentina, como demonstram as cartas dirigidas ao poeta alagoano por Ildefonso Pereda Valdés Pedro Juan Vignale e Enrique Mendez Calzada.[12]

Publicado em Maceió (Typ. da Casa Trigueiros), em tiragem limitada, *Essa negra Fulô* reúne o poema homônimo e "Bangüê". Embora não traga o crédito do autor da capa, atribuímo-la a Jorge de Lima com base em uma entrevista do autor, na qual afirma: "A capa de meu livro *Bangüê* foi desenhada por mim".[13] Como não consta de sua bibliografia nenhuma obra com esse título e o poema mencionado, além da edição indicada, só será publicado posteriormente em *Poemas negros*, deduzimos que o poeta se refere, na verdade, àquela.

Nessa capa, vemos um desenho, pintado com a cor marrom, de um negro de costas ao lado do qual há uma pessoa de perfil, com um chicote na mão; a essa imagem sobrepõem-se cactos. Na quarta capa, no mesmo tom, temos a casa-grande. Tais imagens expressam o mesmo que os poemas que constituem o livro: a distância entre a casa-grande e a senzala, a apresentação dos castigos corporais a que os negros são submetidos, a presença do elemento negro na cultura brasileira.

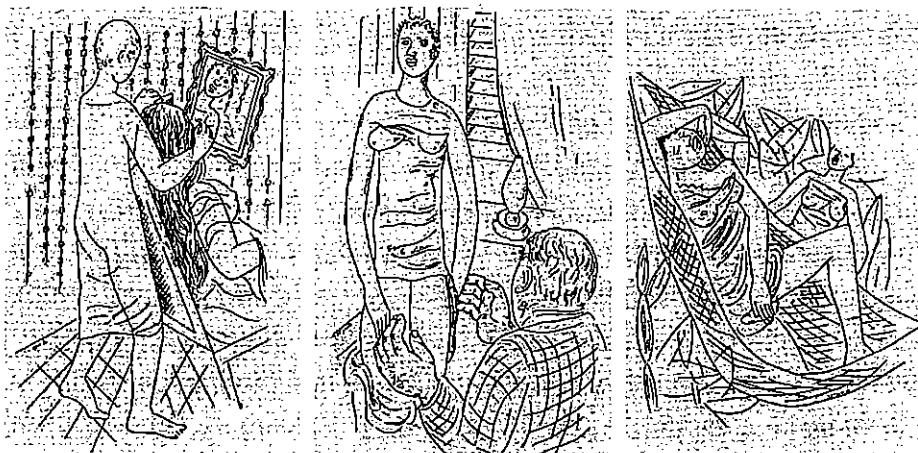
Poemas negros, publicado no Rio de Janeiro pela editora Revista Acadêmica, reúne 40 textos — 37 poemas[14] e 3 textos em prosa — e 13 ilustrações de Lasar Segall. Quanto à escritura, de forma geral, o negro é apresentado pelo olhar do branco. São mostradas claramente suas condições de vida, aparece como dominado, reproduz-se sua fala, a oralidade, e se faz seu retrato por meio de sua cultura. Além da visualidade, destacam-se a musicalidade do "idioma afro-nordestino" — como Jorge de Sousa Araújo classificou o uso do vocabulário e expressões utilizados pelos negros africanos e seus descendentes que viviam ou vivem no Brasil[15] — e a evocação do olfato e do paladar na construção de seu retrato ou do cenário em que atua.

especial prazer em apresentar-se como um menino impossível que mal acabara de quebrar os brinquedos que os vovôs lhe deram: a rima, a métrica, a estrutura parnasiana do verso". BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima*: o roteiro de uma contradição. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, p. 41.

10 Cf. SANTA CRUZ, Luís. "Um poeta e duas cristandades". In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 131-2. Antônio Rangel Bandeira interpreta o poema como uma "ação nacionalista", uma "declaração de independência poética e política". Cf. BANDEIRA, Antônio Rangel, op. cit., p. 33.

11 Para um estudo detalhado desse tema, cf. SCHWARTZ, Jorge. "Negrismo e negritude". In: *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp/ Iluminuras/ Fapesp, 1995, p. 579-604.

12 Os recortes dessas cartas foram encontrados

À DIREITA
Ilustrações de Lasar Segall para o livro *Poemas negros*, de Jorge de Lima, 1947

em um de seus álbuns de recortes, que integram o acervo do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Organizados pelo próprio Jorge de Lima, em torno de 20, reúnem recortes de textos de sua autoria ou sobre sua obra publicados em jornais e revistas.

13 "A poesia não pára, é a vida", entrevista a Martins D'Alvarez, publicada em *Dom Casmurro*. Não temos a referência completa dessa publicação. Consultamo-la em um dos mencionados álbuns de recortes do autor. Muitos dos recortes, porém,

Gilberto Freyre, no prefácio ao livro, apresenta suas principais características:

> Jorge de Lima, um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos, enriquece o brasileiro das áreas menos coloridas pela influência africana, com a expressão poética de sua experiência de nordestino de bangüê nascido e criado perto dos últimos "pombais negros" de que falou Nabuco. Ao mesmo tempo ele põe o estrangeiro que se aproxima da poesia brasileira em contato com uma das nossas maiores riquezas: a interpretação de culturas, entre nós tão livre, ao lado do cruzamento de raças. Dois processos através dos quais o Brasil vai se adoçando numa das comunidades mais genuinamente democráticas e cristãs do nosso tempo.[16]

Quanto às ilustrações, negristas, destacam-se o movimento, a sensualidade e a expressividade das figuras retratadas, essa última conseguida com a construção do primeiro plano, uma vez que seus rostos são pouco definidos e seu olhar é inexpressivo. No conjunto da obra de Lasar Segall, dão continuidade a sua proposta de retratar os problemas sociais e os desfavorecidos em uma atmosfera sombria. Como afirma Vera d'Horta:

> No Brasil, o negro chama a sua atenção, e é grande a produção de desenhos, gravuras e de óleos em que explora seus traços exuberantes e marcados — o negro brasileiro simbolizava, para o expressionista recém-chegado, a encarnação do ser primitivo, exótico e marginalizado.[17]

Ao nos determos nos poemas ilustrados deste livro, podemos apontar a construção de retratos, cenários e cenas. Em "Essa negra Fulô", "Madorna de Iaiá",

"Pai João" e "Joaquina maluca" temos retratos. Em "Baía de todos os santos", um cenário. "Cachimbo do sertão", "A noite desabou sobre o cais" e "Xangô" presentificam cenas. Vamos focalizar aqui os retratos.

O poema "Essa negra Fulô", que dá título ao primeiro livro mencionado, estrutura-se como uma paródia de uma história infantil e se podem ouvir aí três vozes: a da Fulô, a da Sinhá e a do narrador. Intercalam-se outras histórias que compõem o discurso proferido por Fulô, apresentado entre aspas. São histórias contadas para embalar o sono da Sinhá ou das crianças, transcritas com o registro da oralidade:

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no bangüê dum meu avô
uma nega bonitinha
chamada negra Fulô.
[...]

"Era um dia uma princesa
que vivia num castelo
que pissuía um vestido
com os peixinho do má.
Entrou na perna dum pato
saiu na perna dum pinto
o Rei-Sinhô me mandou
qui vos contasse mais cinco."
[...]

não trazem o título da publicação, a data ou página etc.

14 Quase todos os poemas já haviam sido publicados em livros anteriores de Jorge de Lima: *Poemas* (1927), *Essa negra Fulô* (1928), *Novos poemas* (1929), *Poemas escolhidos* (1932) e *Tempo e eternidade* (1935).

15 Cf. ARAÚJO, Jorge de Souza. *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Maceió: Edufal, 1983.

16 FREYRE, Gilberto. Prefácio a *Poemas negros*. Rio de Janeiro: Revista Acadêmica, 1947. Reproduzido em LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 94.

17 D'HORTA, Vera. "Preto no branco". In: *A gravura de Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall; Brasília: Ministério da Cultura/ SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória, 1988, p. xii.

A Sinhá que, no começo, lhe dava ordens, termina por acusá-la de roubo. O erotismo desponta no texto na relação da Fulô com a Sinhá e, mais adiante, com o Sinhô, que, ao vê-la nua, sendo espancada pelo Feitor, fica totalmente enfeitiçado e, na próxima oportunidade, vai ele mesmo sozinho açoitá-la. Porém o que acaba ocorrendo na ocasião é a traição à Sinhá. Os açoites, motivados pelas acusações da Sinhá de que a negra lhe roubara objetos "que teu Sinhô me mandou", mudam o rumo da história que termina com a constatação pela Sinhá de que a Fulô lhe roubara "teu Sinhô que nosso Senhor me mandou", o que comprova a habilidade do narrador na construção do texto e a habilidade da personagem em sua atuação.

O uso dos pronomes possessivos que constrói a hierarquia no texto — meu, teu, nosso — também indica a desestruturação da pirâmide ou a desobediência à hierarquia. A enunciação da posse dos objetos pela Sinhá dá lugar à perda do Sinhô pela Sinhá. Ao apropriar-se dos objetos, enviados pelo Sinhô à Sinhá, e do Sinhô enviado a esta pelo Senhor, comprova-se a desobediência de Fulô ao Sinhô e ao Senhor. Ao substituir o pronome "meu" pelo pronome "nosso", na referência ao Senhor, a Sinhá coloca-se em um único momento no mesmo patamar que a Fulô, pois Deus não pertence só a ela, é o Senhor de todos, independentemente da posição social. Ironicamente, a negra também se iguala a ela na relação com o Sinhô, pois passará a ocupar seu lugar na esfera da sexualidade:

> Cadê meu frasco de cheiro
> que teu Sinhô me mandou?
>
> Cadê meu lenço de renda,
> cadê meu broche, meu cinto,
> cadê meu terço de ouro
> que teu Sinhô me mandou?
>
> Cadê, cadê teu Sinhô
> que Nosso-Senhor me mandou?

A sensualidade que emerge do poema é assinalada por Antônio de Alcântara Machado:

> Agora Essa negra Fulô. É das cousas mais marcantes que a poesia nordestina nos tem enviado de muito tempo para cá. Essa negra Fulô sim. Bole com a gente. Pinica a sen-

sibilidade da gente. Embala o sensualismo da gente. Canção e história da escravidão sem querer ser. Poesia boa, cheirosa, suarenta, apetitosa, provocadora.[18]

De caráter predominantemente narrativo, as imagens ganham força com os recursos que constroem a musicalidade do texto: a medida regular dos versos, de seis ou sete sílabas; o ritmo marcado pela repetição de "Essa negra Fulô!" — que funciona como um refrão — e "Ó Fulô! Ó Fulô!" — que introduz alternadamente as estrofes — e do nome Fulô (corruptela de flor) no final de vários versos, quase sempre constituindo vocativo e compondo a rima que ecoa por todo o poema intercalada a outras; a anáfora e/ ou o paralelismo, presente em quase todas as estrofes. A epígrafe "Essa negra Fulô!/ Essa negra Fulô!",[19] identificada como "Motivo de côco de Alagoas", introduz esse elemento da cultura popular regional como intertexto, ou subtexto, e reitera a importância do elemento musical. A oralidade e o discurso direto estruturam uma *mise-en-scène*.

O poema tem nas ilustrações de Segall o registro de suas passagens mais significativas. A primeira, que mostra Fulô penteando os cabelos da Sinhá, tem seu foco sobre a negra, de roupas simples e pés descalços, mostrada de corpo inteiro, de costas, com o rosto perfilado. A Sinhá é mostrada parcialmente, vê-se apenas seu busto e seus cabelos longos. O espelho, que está diante delas, reflete o rosto de Fulô e, assim, realça sua importância na composição e sugere o que se confirmará no final do poema: a Fulô ocupa o lugar da Sinhá na relação com o Sinhô.

A segunda ilustração retrata a perplexidade do Sinhô diante da nudez de Fulô. Embora não seja possível ver seu rosto, tal perplexidade é percebida por seus gestos: as mãos erguidas na altura do tronco, bastante aumentadas, especialmente se contrastadas com a da Fulô, pequena e frágil, da qual se aproxima. Ao fundo, um recorte da janela e uma lamparina compõem o cenário no qual se destaca a negra em primeiro plano. Vista de frente, ela não dirige seu olhar a ele, que, ao contrário, está totalmente voltado para ela. Fica sugerido o desencontro, algo os separa. Ela está direcionada para um ponto fora do espaço limitado pelo desenho. A ausência do rosto do Sinhô e da Sinhá confirma o anonimato destes, que ocorre também no poema.

Vemos outro retrato em "Madorna de Iaiá", um poema escrito no "idioma afro-nordestino". O uso de expressões que podem ser assim caracterizadas, de versos curtos e de onomatopéias imprime musicalidade ao poema que tem como tema a descrição, por um observador indiscreto, do sono de Iaiá. Além de contar o que vê, ele tenta adivinhar sensações, desejos, sonhos e, assim, cria

18 MACHADO, Antônio de Alcântara. "Jorge de Lima — *Poemas* e *Essa negra Fulô* — Maceió — 1927 e 1928". *Revista de Antropofagia* (São Paulo), p. 4, ano 1, nº 1, maio 1928.

19 Eliminada nas edições posteriores.

uma atmosfera erótica. Tudo se desenvolve paralelamente à evocação da paisagem do nordeste e em um clima de intensa preguiça:

Iaiá está na rede de tucum.
A mucama de Iaiá tange os piuns,
balança a rede,
canta um lundum
tão bambo, tão molengo, tão dengoso,
que Iaiá tem vontade de dormir.

Com quem?
Ram-rem.

Para compor o cenário em que estão Iaiá e a mucama, além da visão, também são ativados a audição — por meio das onomatopéias e de verbos e substantivos relacionados ao universo sonoro — e o olfato — com a alusão ao cheiro de Iaiá, indiretamente relacionado à doçura do mel:

Mas que cheiro gostoso tem Iaiá!
Que vontade doida de dormir...

Com quem?

Cheiro de mel da casa das caldeiras!
O sagüim de Iaiá dorme num coco.

[...]

Pára a mucama de cantar,
tange os piuns,
cala o ram-rem,
abre a janela,
olha o curral:
— um bruto sossego no curral!

Muito longe uma peitica faz si-dó...
si-dó... si-dó... si-dó...

Na ilustração, temos, no primeiro plano, a Iaiá em sua rede, dormindo, em uma pose meio ingênua, meio sensual. No segundo plano, vemos a menina que balança a rede. Chama a atenção a semelhança física entre ambas, eliminando-se na imagem a oposição entre a iaiá e a mucama. Ao fundo, reproduz-se a natureza, o que reforça a naturalidade do quadro observado, que o poema também transmite. A ilustração representa a imagem do poema de forma condensada.

Em oposição ao plural de vozes que caracteriza "Essa negra Fulô", o poema "Joaquina maluca" está construído como um monólogo. Composto por perguntas sem resposta, estruturado na função fática, tem um estilo prosaico e ingênuo. O eu poético tenta adivinhar os motivos da loucura da personagem, por isso faz perguntas. Destaca sua beleza, também inexplicável, e inocência e a aponta como vítima de um mundo, não descrito, que a levou à loucura. Mais do que na busca de explicações ou justificações, o poema consiste em um registro do que se vê. Sua estrutura básica é a negação, a qual, por extensão, pode ser considerada como motivo da loucura: a negação do mundo de forma geral e, mais especificamente, da crueldade de que foi e é vítima:

> Joaquina Maluca, você ficou lesa
> não sei porque foi!
> Você tem um resto de graça menina,
> na boca, nos peitos,
> não sei onde é...
>
> Joaquina Maluca, você ficou lesa,
> não é?
> Talvez pra não ver
> o que o mundo lhe faz.
> Você ficou lesa, não foi?
> Talvez pra não ver o que o mundo lhe fez.
> Joaquina Maluca, você foi bonita, não foi?
> Você tem um resto de graça menina
> não sei onde é...
>
> Tão suja de vício,
> nem sabe o que foi.
> Tão lesa, tão pura, tão limpa de culpa,
> nem sabe o que é!

Enquanto no poema não se evidencia o negrismo, na ilustração, vemos uma personagem negra, em primeiro plano, com uma expressão no rosto de interrogação e insanidade, gestos espontâneos e despreocupados e alheamento ao que a cerca. A seu redor, imagens pouco definidas representam-na em momentos passados, nua e sensual, como o eu lírico do poema provavelmente a conheceu. Constrói-se um contraste entre o que se vê e o que a memória guarda. Completam o retrato, a cama sobre a qual ela está e uma mesa com uma lamparina e outros objetos indefinidos.

"Joaquina maluca" dialoga com o poema anterior, mas a sensualidade que aflora em "Madorna de Iaiá" é substituída pelo "resto de graça menina" — a sensualidade passa a ser passado. Ao mesmo tempo, faz a ponte com "Pai João", que também apresenta o negro como vítima da sociedade.

"Pai João" constitui-se pela crueza e dureza na descrição de um escravo sofrido que está no fim da vida. Sua história é contada por seus feitos e também pela violência que sofreu — parcialmente responsável por sua destruição e morte — a qual se estendeu também a sua filha. O texto é uma representação metonímica da condição do escravo negro no Brasil, explorado e maltratado pelo branco. Constitui-se em uma denúncia sem meias-palavras, com o uso de metáforas e comparações que refletem o sofrimento sem nenhum atenuante, com ironia em algumas passagens:

> Pai João secou como um pau sem raiz.
> Pai João vai morrer.
> [...]
>
> A filha de Pai João tinha um peito de vaca
> para os filhos de Ioiô mamar.
> Quando o peito secou a filha de Pai João
> também secou agarrada num ferro de engomar.
> A pele de Pai João ficou na ponta dos chicotes.
> A força de Pai João ficou no cabo da enxada e da foice.
> A mulher de Pai João o branco
> A roubou para fazer mucamas.
> O sangue de pai João se sumiu no sangue bom
> Como um torrão de açúcar bruto
> Numa panela de leite. —
> Pai João foi cavalo pra os filhos de ioiô montar.

A referência à mestiçagem, nos versos acima, faz-se por meio da citação de um elemento do cotidiano, porém sua construção passa da sutileza à amargura. Apenas no final do poema, introduz-se certa doçura, que vem mesclada a uma grande tristeza:

Pai João sabia histórias tão bonitas que
Davam vontade de chorar

Pai João vai morrer.
Há uma noite lá fora como a pele de Pai João.
Nem uma estrela no céu.
Parece até mandinga de Pai João.

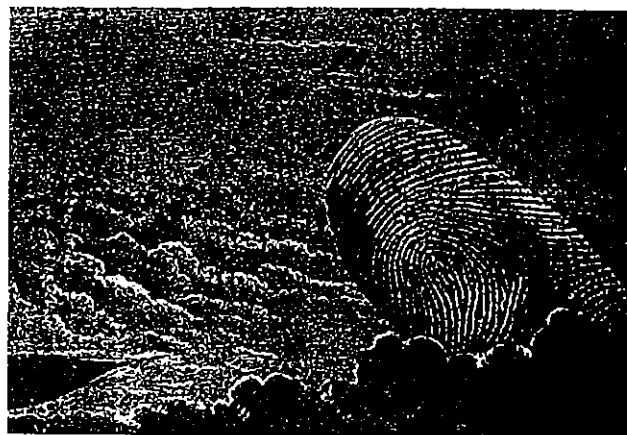
Observa-se que, no poema "Madorna de Iaiá", a descrição da jovem branca se faz com um vocabulário predominantemente afro, enquanto na descrição de Pai João, ao contrário, esses termos são minoria. Da mesma forma, a Iaiá que aparece na ilustração tem traços de negra e parece então ser representada, tanto no texto como na imagem, sob a perspectiva do negro, e não do branco.

A primeira ilustração de "Pai João" consiste na representação de sua filha amamentando uma criança, rodeada por outras crianças e em meio a folhas de árvores. Vemos apenas seu rosto e tronco, destacando-se seus seios no conjunto. Essa imagem sugere a continuidade da personagem central em seus descendentes. Na segunda ilustração, temos o rosto de Pai João no primeiro plano, de olhos fechados, sobreposto a uma série de imagens menores que representam seu passado: o trabalho, os açoites e a relação sexual com uma negra, que pode ser a imagem de seu papel como procriador ou de sua esposa roubada pelo branco. Forma-se um conjunto bastante carregado, com a sobreposição de cenas, que acaba contribuindo para a transmissão da idéia da opressão ao espectador/ leitor.

Vemos nesses retratos o negro em diferentes situações e conflitos em diversos momentos de sua trajetória. Completam-nos os rituais bem como os ambientes nos quais circulou, contemplados em outros poemas.

Ambos os artistas vinham dedicando-se a esse tema desde os anos vinte: Jorge de Lima, nos livros já mencionados e Lasar Segall em várias obras em que o elemento negro é central, como os óleos *Mulata com criança, Bananal, Menino com lagartixas.* Foi exatamente por ter conhecimento da produção anterior de Segall que Jorge de Lima encomendou-lhe as ilustrações.

Os retratos com palavras completam-se nas ilustrações a nanquim e vice-

versa. Confluem assim o olhar do brasileiro e o do estrangeiro em direção ao elemento estrangeiro incorporado à terra. A abolição dessas fronteiras envolve ao mesmo tempo a eliminação de outras igualmente móveis: entre as artes do tempo e do espaço, a poesia e o desenho. Os versos e os traços parecem prolongar-se um no outro ao retratar o universo negro.

Poesia fotoplástica

Ao realizar diversas fotomontagens visivelmente influnciadas pelos surrealistas, Jorge de Lima constituiu-se no precursor dessa atividade no Brasil. Embora esse trabalho só venha a ser publicado em livro em 1943 — *A pintura em pânico*, Rio de Janeiro: Ed. Revista Acadêmica —, o autor divulga-o com anterioridade em jornais e revistas desde o fim dos anos trinta.

O Cruzeiro, em uma edição de julho de 1938,[20] traz cinco "fotografias", assim denominadas pelo próprio autor na entrevista que acompanha as imagens, na qual aponta Max Ernst como o criador do gênero, explica como ele próprio as realiza e as compara a um poema, identificando-as como outra forma de expressão poética:

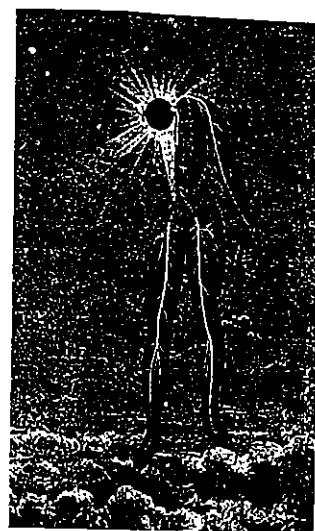
> — Vocês vejam: cada fotografia dessas vale um poema, não vale? Pois é a intenção de Max Ernst. Com diversos elementos que isolados nada significam, produzir um conjunto que tem o dom de provocar uma sensação poética. [...] Max Ernst já reuniu suas fotografias em mais de um livro, todos de sucesso. Um desses livros se chama *La femme 100 tête* [...]
>
> Ernst e seus seguidores chamam isso de gravuras supra-realistas — prossegue o

20 Embora Ana Maria Paulino, em *O poeta insólito* [São Paulo: IEB-USP, 1987, p. 41], aponte como primeira publicação aquela realizada em *O Estado de São Paulo*, no Suplemento em Rotogravura, em novembro de 1939, encontramos publicações anteriores nos mencionados álbuns de recortes que integram o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, das quais essa do jornal carioca é a mais antiga.

> poeta. Eu fiz fotografias com uma direção lírica e romântica. Como faço isso? Ora, muito simplesmente: pego uma porção de objetos, de coisas, de idéias, uma revista, um jornal, uma escultura, elementos que isolados não têm a menor significação. Junto e produzo alguma coisa que podemos chamar de um poema.
>
> E, para concluir, Jorge de Lima nos vai expondo como faz cada uma de suas fotografias mais apreciadas:
>
> — Esta, por exemplo, a que podemos chamar 'O último celerado nas nuvens'. Que elementos a compõem? Uma impressão digital, um fundo de céu cheio de nuvens e um balão. Uma impressão digital é, positivamente o que há de mais banal. Uma vista de céu cheio de nuvens também nada tem de extraordinária. O conjunto é uma sensação poética...[21]

Dessas fotomontagens, quatro serão reproduzidas no livro mencionado. A única não republicada está acompanhada pelo título "Censura" e traz como legenda "Um homem seguro pelos preconceitos": uma grande mão segura um homem pela perna direita, como se fosse um boneco. Há nuvens ao fundo. O tamanho da mão causa impacto em contraste com o ser humano, muito menor, e representa a censura com força e beleza estética. Dialoga com uma fotomontagem publicada em *A pintura em pânico*, em que uma enorme mão, feminina e tatuada, se impõe sobre um rosto sem corpo que paira sobre a superfície (terra ou mar) e cobre especificamente um de seus olhos e sua boca. A frase que a acompanha é "A invenção da polícia", que reforça a idéia de censura e repressão.

Aquelas que serão incluídas no referido livro terão suas legendas/títulos, que o poeta atribui a todas, alteradas nessa ocasião. A fotomontagem comentada na entrevista, "O último celerado nas nuvens", passará a ser acompanhada pela frase "O criminoso lega sua impressão digital". O título anterior parece-nos muito mais poético que esse, mais direto. O balão que se vê ao longe amplia a idéia de solidão e abandono. No conjunto, a solidão é latente e revela muita perspicácia a representação metonímica do criminoso pela impressão digital, imagem que remete também à idéia de identidade, autenticidade e analfabetismo, quando substitui a assinatura das pessoas em documentos. Mas a impressão digital sobre as nuvens converte-se em algo absolutamente gratuito, pois passa a ser inalcançável, inapreensível, quase invisível.

Em julho de 1939, em *Dom Casmurro*, Jorge de Lima volta a divulgar suas novas experiências, mas desta vez são *découpages* — consistem no mesmo processo de realização que a fotomontagem, porém o material utilizado é a gravura:

21 AMARAL JR., Amadeu. "Jorge de Lima — fotógrafo supra-realista". *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro), p.12, 9.7.1938.

À ESQUERDA E ACIMA
Fotomontagens de Jorge de Lima

22 BASTOS, Danilo. "A *découpage* — processo de gravura surrealista". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 8.7.1939, s.p.
23 Ibidem.

> [...] recortando e superpondo ou justapondo as gravuras mais diversas, às vezes gravuras que isoladas não têm nenhum valor didático, mas reunidas, em uma combinação simplesmente arbitrária deslancham verdadeiramente os mais surpreendentes poemas.
> Por exemplo: esta figura banalíssima de um tratado qualquer de astronomia em conjunção com esta gravura de uma Anatomia sem importância nos dá uma impressão de germinação. Pois, não? E assim as outras: recorte, cole, ponha um dístico. É tão fácil como fazer um poema. Às vezes é necessário explicar... para atrapalhar mais.[22]

É importante nesse texto a menção à existência de elementos surrealistas na obra de um pastor anglicano do século XVIII, Jung, autor de um poema intitulado "Pensamentos noturnos", o qual exerceu influência sobre a obra do poeta do Romantismo brasileiro Gonçalves de Magalhães, segundo Jorge de Lima. A partir dessa informação, aponta o Surrealismo e o Romantismo como constantes da poesia e, sendo assim, também integrantes de sua obra:

> [...] o surrealismo como o romantismo são constantes do espírito humano: São João Evangelista no Apocalipse, os sonhos e as visões de Buda, Maomé, etc, Lautréamont no *Chant [sic] de Maldoror*, antes do suprarealismo foram notáveis suprarealistas.
> [...]
> Suprarealismo, música, álcool, morfina, poemas, tudo isto são caminhos lícitos ou ilícitos para a poesia. São caminhos para atingir a poesia. Às vezes perigosos e proibidos pela polícia.
> [...]
> Minha poesia, mesmo *O Anjo*, não são suprarealistas. E o são pois como lhe disse: o suprarealismo como o romantismo são constantes da poesia. E a minha poesia é isto tudo ao mesmo tempo que mística, sensual, o que quiserem. [...][23]

Das seis imagens que estão nessa publicação, apenas uma permanece inédita em livro: sob o título "Distância", é formada pela visão do mar, à esquerda do qual se vê uma mão que escreve sobre uma folha de papel. Inverte-se a expectativa da corriqueira cena de lançar ao mar uma garrafa contendo uma mensagem escrita, visto que aqui é o mar que avança em direção ao papel, ameaçando apagar o que se escreve e talvez levar o papel em branco. A mão sem corpo sugere fragilidade e incorpora a distância que se quer superar por meio da escrita que está na iminência de ocorrer. Alude ao processo de criação, mas apresenta um escritor sem rosto, capaz de escrever em qualquer lugar, sobre qualquer paisagem. Poderia ter recebido o título "Criação poética".

A fotomontagem que Jorge de Lima comenta na entrevista é de uma beleza ímpar e revela a extrema habilidade do artista. Ao fragmentar o corpo extraído de um livro de anatomia e colocar, no lugar de sua cabeça, um astro que emite luz, Jorge de Lima constrói um terceiro elemento: vemo-nos diante da imagem do ser, meio árvore, meio gente que acaba de brotar em meio ao universo, sobre nuvens, com o corpo em formação e a cabeça pendendo para a direita. O título "Germinação", por ele atribuído, reforça essa imagem, assim como a frase que a acompanhará na publicação posterior: "e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)".

Ainda em 1939, em novembro, são publicadas outras três fotomontagens no Suplemento em Rotogravura do jornal *O Estado de São Paulo*, acompanhadas por um texto de Mário de Andrade, intitulado "Fantasias de um poeta". Segundo Ana Maria Paulino, em *O poeta insólito:* fotomontagens de Jorge de Lima, o poeta alagoano enviou fotomontagens ao paulistano e este, então, tomou a iniciativa de divulgá-las. Integram o acervo de Mário de Andrade, hoje no IEB-USP, onze fotomontagens, as quais foram divulgadas nesse livro em 1987, juntamente com o texto mencionado.[24]

Curiosamente, as três fotomontagens publicadas no Suplemento não integram o livro de Paulino; duas delas foram incluídas no livro de 1943, e uma não voltou a ser publicada, a qual merece uma análise pela força que a imagem que a constitui encerra. Mário de Andrade refere-se a ela apenas brevemente, como "uma das invenções mais encantadoras de Jorge de Lima". Apesar da beleza do conjunto, a imagem da linda mulher deitada de bruços com uma maçã na boca é um pouco grotesca. Há outras frutas sobre seu rosto, uma folha faz as vezes de chapéu e ela, em seu sono, envolve com um dos braços a imagem de Saturno, a mesma que havia aparecido na fotomontagem anteriormente descrita. A serenidade da imagem é impressionante.

Em seu texto, Mário de Andrade descreve o processo de realização das fotomontagens e aponta diversas possíveis leituras: o que a princípio parece brincadeira revela-se "uma verdadeira arte, um meio novo de expressão". Aproxima-se da psicanálise, refere-se à expressão lírica, à revelação do artista que esta atividade proporciona e, ao comentar uma imagem, aponta características comuns ao poeta e ao realizador de fotomontagens:[25]

> As nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalcados, nossos ideais, nossa cultura, tudo se revela nas fotomontagens. [...]
>
> [...]

24 Foram publicadas em *A pintura em pânico* três destas fotomontagens.

25 Essa imagem não integra *O poeta insólito*, mas sim *A pintura em pânico*.

26 ANDRADE, Mário de. "Fantasias de um poeta". In: PAULINO, Ana Maria. Op. cit., p. 9.
27 Revista *Renovação* (Recife), ano III, nº I, p. 8-II, jan. 1941.

> [...] O temperamento místico e profundamente compassivo do poeta está perfeitamente expresso na mais simples dessas fotomontagens, a religiosa. Realmente nada mais sugestivo e impressionante que na aridez trágica desses morros pedrentos, a aparição assombrada, o grito prodigiosamente sofredor do Crucificado. Não se sabe se Ele vai surgindo em seu martírio ou se vai desaparecendo da terra, como se desaparecesse da memória dos homens...[26]

Como Mário de Andrade afirma, essa forma de expressão "não deve ser apenas uma variedade de poesia sobre-realista", "é uma espécie de introdução à arte moderna", "uma arte da luz, como a fotografia, o cinema e a pirotécnica".

Em janeiro de 1941, a publicação de quatro fotomontagens de Jorge de Lima na revista *Renovação*, de Recife, da qual Vicente do Rego Monteiro era um dos diretores, proporciona novo diálogo com outro artista brasileiro. Identificadas como "Poesia fotoplástica" ou "Imagem foto-poética", uma delas motivou o poema de Rego Monteiro *La simili-méduse veille sur la ville*, com a explicação entre parênteses "(Sur un motif de poésie plastique de Jorge de Lima)".[27]

A imagem da mulher-medusa que paira sobre a vista de uma cidade, formada por algumas colinas e diversas casas, é impactante. Seu rosto, com olhos brancos, sugere indefinição e mistério. Os tentáculos em que se metamorfoseiam seus cabelos sugerem mais ameaça do que proteção.

Motivado pela imagem, Vicente do Rego Monteiro, em seu poema, desfaz a impressão ameaçadora da mulher-medusa, substituindo-a por uma imagem erótica, maternal e poética, cujos tentáculos querem envolver a imensidão. Atribuindo-lhe cores, sons e movimentos, a medusa quase se converte em deusa que "vela sobre a cidade", cujos cabelos fazem sua ligação com a terra:

La simili-méduse à la blonde chevelure symphorisée, veille,
Sur la ville prolétaire qui se réveille.
Elle penche sur la terre ses flexibles rameaux,
Comme la main au coeur de cire des coteaux.
Elle voudrait de sa bouche retenir
L'harmonie des baisers à venir,
L'épave des sombres festins ne saurait lui suffire.
Elle donnerait son cou d'ivoire et tout empire,
Pour posséder dans le creux de sa main, l'immensité
Tendre et sonore où retentit la maternité,
Franc de port, d'emballage et d'enfance.

Les débris d'oreilles sur l'espace immense
Écoutent le son de la lyre qui s'évapore,
Et que l'invisible auditeur voudrait écouter encore,
Puis, détachant un doigt de sa longue chevelure
Le jette à terre aux distraits d'aventure.

Rego Monteiro, tão ou mais plural do que Jorge de Lima, dedicou-se também à poesia e à pintura, embora com uma trajetória diversa, tendo-se dedicado inicialmente à pintura e só a partir dos anos 1940 à poesia. Com esse poema, constrói um duplo diálogo entre artes e artistas que tem continuidade na tradução para o francês do poema "O acendedor de lampiões", realizada por Monteiro e também publicada nessa revista.[28]

As fotomontagens publicadas em *Renovação*, com exceção da que motivou o poema de Rego Monteiro, integrarão o livro de que trataremos a seguir. Dentre as reproduzidas nos jornais e revistas citados, apenas uma se repete, o que comprova a intensa produção do autor, já que elas foram divulgadas em datas muito próximas.

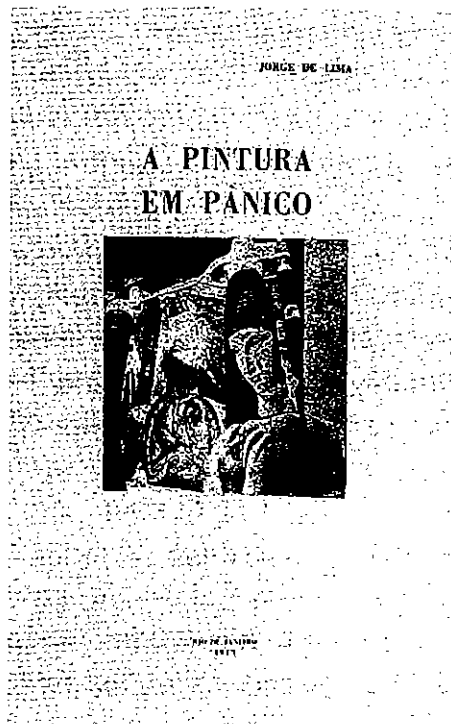
A pintura em pânico é o ponto máximo desta produção. Reúne 41 fotomontagens, todas acompanhadas por títulos ou frases que constroem em alguns momentos uma narrativa ilustrada pelas imagens. Como as páginas não estão numeradas, qualquer percurso é válido para sua leitura e se pode estabelecer combinações diversas fazendo dialogar frases e imagens infinitamente.

O caráter revolucionário é antecipado por seu título. A atribuição da sensação de pânico à arte é uma transferência daquilo que ela poderia causar, ou do que a motiva, para a própria pintura. Segundo Murilo Mendes, no texto introdutório ao livro, "O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização". Foi provavelmente com base nesse princípio que ele próprio intitulou *A poesia em pânico* seu livro de poemas publicado em 1938, em cuja capa se reproduz uma fotomontagem.[29]

A introdução de Murilo Mendes aponta para a "desarticulação dos elementos" na construção das fotomontagens e para o parentesco dessa atividade com a fotografia e a pintura. A aproximação de elementos diversos já no processo, que consiste na aceitação do casual, do arbitrário, na aproximação da infância à idade madura — tudo isso é ressaltado em tom de manifesto:

Esta aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito com o quotidiano, do universal com o particular.

28 "*L'allumeur de révèrberes*". *Renovação* (Recife), ano VI, Caderno de Poesia, s.p., fev. 1944.

29 Esta fotomontagem integra também o livro *A pintura em pânico* e traz como título "A poesia em pânico". No livro de Murilo Mendes, a autoria da capa é atribuída a ele e a Jorge de Lima.

À DIREITA
Fotomontagem
da capa de
A pintura em pânico

[...]
Desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos, desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade; atingimos enfim a inevitável transfiguração do elemento social e político. Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística.
[...]
Esta é a época visual. A luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo, deixando muitos objetos e seres na penumbra. A fotomontagem de novo os ilumina.

Em seu conjunto, destacam-se a desconstrução dos corpos, a recorrência de mãos e cabeças que surgem em meio à paisagem: as mãos sugerem *deuses ex machina* que vêm interferir na ordem reinante; as cabeças parecem germinar, brotar do nada; ao mesmo tempo, alguns corpos têm a cabeça substituída por outros objetos, uma reversão que a ciência aliada à criação poética apresenta como possível.

A estes elementos, presentes também em algumas das imagens já comentadas, soma-se a recorrência de Saturno, o *cronos* na mitologia grega, deus do tempo. Alternando-se com referências à tradição católica, constrói um paralelo com *Tempo e eternidade,* livro de poemas de Jorge de Lima e Murilo Mendes, de 1935, cujo tema central é a religiosidade. Também alguns

versos de *A túnica inconsútil* e *Anunciação e encontro de Mira-Celi* dialogam com as imagens.

Estamos pois diante da "inquietante estranheza", com elementos que nos são familiares deslocados e recombinados. Isso nos provoca e leva ao questionamento da concepção e percepção da arte, deslocando outras fronteiras: entre a pintura e a fotografia, a *collage* e a *découpage*, o sonho e o real, o lógico e o arbitrário.

Mais uma vez, a imagem convoca a palavra, sejam os títulos que as acompanham, os poemas anteriores ou contemporâneos do artista, ou os textos de outros poetas como Mário de Andrade, Rego Monteiro e Murilo Mendes. A arte se apresenta como espaço de encontro.

Pinceladas de poesia

Nos anos quarenta, Jorge de Lima publicou poucas obras literárias, dedicou-se à fotomontagem e mais intensamente à pintura. Nesse período, além de realizar muitos quadros, participou também de exposições e teve seu trabalho como pintor amplamente divulgado na imprensa alagoana e carioca.[30]

Embora o poeta-pintor afirme dedicar-se à pintura antes até de iniciar-se na poesia,[31] seu trabalho pictórico só passou a ser mais conhecido e comentado nessa época. Como já demonstrara quanto à poesia e à fotomontagem, Jorge de Lima tem conhecimento das áreas às quais se dedica, é um pintor atento aos movimentos, às tendências, às técnicas, às críticas e é também autocrítico com relação a suas telas:

> — [...] Muitos críticos sem conhecimento de causa me chamaram de supra-realista, de futurista, etc. Nada disto. Tudo o que tenho feito é objetivo e essencialmente real, meio de conhecer, de investigar. No fim me torno sempre perplexo.
>
> [...]
>
> — [...] Eu sou assim, ofereço motivos contra a minha pretensa pintura.
>
> [...]
>
> — Pretensa porque para mim é uma suposta pintura, na realidade meio de disciplina, contenção objetiva para norma de vida artística. Na verdade não tenciono nenhum título, nenhum lugar dentro da festa da pintura.[32]

Quase todos os textos sobre a pintura deste artista iniciam-se destacando sua pluralidade, apontando a pintura como "mais uma" das diversas atividades às

30 A produção pictórica de Jorge de Lima é bastante significativa. O catálogo de sua exposição realizada em 1945 na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, enumera 52 obras. Para um estudo abrangente de sua pintura em diálogo com sua poesia, cf. PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1995.

31 Cf. D'ALVAREZ, Martins. "A poesia não pára, é a vida". *Dom Casmurro*. Não temos a referência completa desse texto.

32 Entrevista publicada em *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, 8.6.1944. A entrevista está incompleta, assim como a referência.

quais ele se dedica. Estabelecem relações entre suas obras pictórica e literária, apontam elementos plásticos em sua poesia e destacam o caráter onírico, memorialístico e autobiográfico do conjunto de sua obra.[33]

Ruben Navarra compara a poesia e a pintura de Jorge de Lima, considerando a segunda como um prolongamento da primeira e valorizando ambas:

> [...] Não devemos recear uma aproximação, que chega a ser identificação, entre o poeta e o pintor, no caso de Jorge de Lima. Nele, o dom poético é o primeiro motor de sua atividade criativa, e disso vem aquela atmosfera de sonho das suas figuras, mesmo quando retratadas. [...] A verdadeira arte tem que nascer de uma fecundação poética. A visão artística é um sonho, ou não passa de um exercício estéril. [...] Essa tensão poética dentro da imagem plástica é o que livra Jorge de Lima de cair no acadêmico banal com a enorme facilidade que ele tem para o desenho. De maneira que, ainda nesse terreno, é a poesia que lhe enriquece a pintura. [...] Não estamos diante de um homem que pretenda vaguear no abstrato nem fazer demonstrações de material culinário. Sua pintura prolonga sua poesia, é verdade, mas concretiza e não apenas evoca. [...][34]

De forma geral, em sua obra pictórica, encontramos elementos surrealistas, cubistas, religiosos e realistas, com o predomínio do caráter onírico.

O cubismo aparece na geometrização das figuras que compõem a tela *Vitral*, de 1947. No primeiro plano, uma mulher de frente, com o rosto perfilado, segura uma flor. Duas mulheres imediatamente atrás, uma à esquerda e outra à direita, também têm os rostos perfilados, direcionados para o centro. As linhas que definem o vitral constroem ângulos nos rostos e corpos. Sombrios, de olhos fechados, juntamente com os círculos que compõem o fundo, a auréola da figura central, constroem a atmosfera religiosa.

Cavalos alados, de 1941, caracteriza-se pelo surrealismo, como outras telas desse período. Em uma atmosfera de sonho, dois cavalos brincam no ar, sobre um fundo azul, composto também por cactos enormes e escuros e plantas coloridas, no primeiro plano, que intensificam a surrealidade do conjunto.

Em *Pássaros e flores*, de 1941, o surrealismo não constrói o onírico, mas o pânico: em um grande jarro, as flores se metamorfoseiam em pássaros que se agigantam e transbordam pela tela. O tom avermelhado, cor de fogo, faz o quadro gritante e quase ameaçador.

Iemanjá, do mesmo ano, é uma representação surrealista da divindade da religião de origem africana, que nos remete aos poemas negristas, escritos no final dos anos 1920 e nos anos 1930. Seu corpo, sua longa cauda e seus enormes cabe-

33 Alguns ensaios foram publicados na fortuna crítica que integra a *Poesia completa* de Jorge de Lima, citada. Outros, divulgados em jornais, integram os álbuns de recortes, citados. Para a referência completa, cf. "Bibliografia". In: ANDRADE, Gênese. *Imagens eloqüentes*, Op. cit.

34 NAVARRA, Ruben. "Vida Artística. As horas vagas do poeta". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20.5.1945, s.p.

À ESQUERDA
Jorge de Lima,
Pássaros e flores,
óleo sobre tela, 1941.

los são verdes como o mar do qual ela emerge e que parece prolongar-se nela. Seus braços, rosto e cocar rosados têm continuidade na pincelada rosa que colore o céu alaranjado. Com os olhos baixos e gestos sensuais, a tela também se aproxima do *naïf*, para o qual contribuem os peixinhos coloridos que a cercam.

A essa tela assemelha-se *Menina e peixes*. Seus cabelos resultam da metamorfose de um peixe sobre sua cabeça, assim como naquela os cabelos eram um prolongamento do mar. A cor vermelha do peixe, tanto o mencionado como o que ela traz no colo, na altura dos seios, permite ver no quadro uma alusão à sexualidade.

Duas mulheres e violino, de 1942, e *Três anjos*, sem data, constituem-se também por figuras femininas representadas sob o viés surrealista. *Três anjos*, com uma atmosfera de sonho em que predomina o tom azul, tem intenso movimento conseguido por meio da pincelada e da posição das figuras com direcionamentos opostos: uma para a direita, com cabelos esvoaçantes; as demais para a esquerda, mas com as vestes acompanhadas por linhas que constroem o movimento da esquerda para a direita.

O movimento que caracteriza *Três anjos* intensifica-se em *A cabeleira plástica*, de 1950, em que novamente três mulheres estão retratadas. Preocupadas com seus cabelos, duas erguem os braços, direcionando os rostos, vazios, sem expressão, para pontos diversos, enquanto a outra se curva. Suas formas arre-

35 Ele fez ainda naturezas-mortas bastante significativas.

36 Cf. "Jorge de Lima visto por Jorge de Lima". *Leitura* (Rio de Janeiro), mar. 1943. Apud LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 35-7.

dondadas imprimem sexualidade ao conjunto, contrastam com as linhas retas das formas que compõem o fundo, no sentido diagonal, e contribuem para projetar a imagem predominantemente para cima. Também é importante mencionar a conotação sexual que os cabelos encerram.

As telas de temática religiosa concentram-se nos anos quarenta: *Crucificação (1)* e *São Jorge*, de 1944; *Profeta bíblico*, de 1947; *Cristo*, de 1948, e *Crucificação (2)*, de 1949.

Nas duas obras cujo título é *Crucificação*, vêem-se mulheres desesperadas, ajoelhadas diante da cruz. A primeira, em que predomina a cor marrom, é construída por diagonais que direcionam os movimentos para baixo, acompanhando o movimento do corpo de Cristo que pende da cruz, ao mesmo tempo que as mulheres erguem os braços, instaurando a tensão na imagem.

Na segunda, Cristo está mais ereto, mas sua cabeça pende para baixo. A mulher ajoelhada diante dele pende a cabeça totalmente para trás e olha para o espectador, criando-se um contraponto entre os dois rostos. O fundo vermelho, ladeado por morros ou rochas negras, intensifica a atmosfera de morte que se constrói com o corpo cadavérico de Cristo, esqueleto à mostra, e o traje negro da mulher que o acompanha, que se junta às rochas. Nessa tela, ao contrário da anterior, nota-se a ausência do movimento.

Observa-se a variação de temas e técnicas na pintura de Jorge de Lima.[35] As telas surrealistas mencionadas são uma continuidade do trabalho com as fotomontagens; as de tema religioso dialogam com seus poemas, da mesma época, de igual temática. É possível ainda encontrar correspondências entre as figuras femininas criadas em ambas linguagens.

É muito interessante constatar não só a inter-relação entre texto e imagem, como também entre as próprias telas que evocam uma a outra todo o tempo, seja pelo tema ou pela semelhança entre as figuras.

Ao refletir sobre sua obra, Jorge de Lima menciona sua necessidade de expressar-se em várias linguagens[36] e aponta a pintura como complemento de sua poesia.[37]

Entre o poeta e o pintor

Ao transitar pelas diversas artes, deslocar fronteiras e construir obras que se inserem em mais de um campo, Jorge de Lima situa-se como poeta-pintor e pintor-poeta.

Impossível dizer se a pintura complementa sua poesia ou o contrário, quando as palavras poéticas constroem imagens e as obras visuais "concretizam" os poemas.

Entre o espaço da página e da tela, a caneta e o pincel, as artes do tempo e do espaço, ele traça linhas que as unem em um diálogo ininterrupto.

"A linguagem/ parece outra/ mas é a mesma/ tradução", como dizem os versos de *Invenção de Orfeu*, reinvenção de sua própria obra que a engloba e transcende.

37 Cf. PACHECO, Armando. "Jorge de Lima defende sua poesia e sua pintura da pecha de herméticas". *Vamos ler!* Rio de Janeiro, 1.11.1945. Reproduzido em LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 49-50, sob o título "Poesia e pintura".

À ESQUERDA
Jorge de Lima, *Iemanjá*, tinta de caneta, guache e lápis de cor sobre papel, 1941.

Gênese Andrade é mestre e doutora em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela USP. Autora de *Composição e decomposição nas artes* (Escolas Associadas, 2002), entre outros.

A QUEDA OU O SALTO PARA O ALTO
o religioso na ficção de Jorge de Lima

William Cereja

Resumo Examinando as obras da prosa de ficção de Jorge de Lima, este ensaio busca identificar o fio condutor que as atravessa e liga como parte significativa do projeto estético do escritor alagoano. Além disso, busca estabelecer relações entre essas obras e o grupo católico carioca, particularmente com as idéias essencialistas de Ismael Nery. **Palavras-chave** queda, cristianismo, neotomismo, essencialismo.

Abstract *By examining Jorge de Lima's fictional prose works, this paper intends to identify the guidelines that conduct and connect them as a significant part of the poet's aesthetic project. It intends as well to establish connections between these works and those of the Catholic literary group from Rio de Janeiro, mainly Ismael Nery's essentialist ideas.* ***Keywords*** *fall, Christianism, neo-thomism, essentialism.*

A arte seria revelação, o artista receptáculo dessa revelação.
O artista é apenas um colaborador na magia de que é o oficiante,
na tragédia sagrada de que é cúmplice. [Jorge de Lima]

O Anjo: uma tela e seus esboços

Jorge de Lima escreveu quatro obras de ficção: *O Anjo* (1934), *Calunga* (1935), *A mulher obscura* (1939) e *Guerra dentro do beco* (1950). *A mulher obscura* é a terceira e última versão de uma obra que teve duas edições anteriores, a primeira em 1922, com o título de *Cipó de Imbé*, e a segunda em 1927, com o título *Salomão e as mulheres*.[1]

Consideradas no conjunto, essas obras refletem os rumos tomados pela ficção brasileira na primeira metade do século XX, isto é, a superação da tradição passadista, o experimentalismo estético, o regionalismo, o engajamento. *O Anjo*, por exemplo, herda fortes influências do experimentalismo brasileiro dos anos 20, inclusive com nítida intenção surrealista, ao mesmo tempo que apresenta certos aspectos constitutivos da prosa de ficção da década de 30, como o regionalismo e as preocupações de ordem espiritual e religiosa.

Já *Calunga* é a obra do conjunto que mais se identifica com a orientação regionalista da ficção de 30, fazendo abertamente uma denúncia contra as estruturas latifundiárias nordestinas, o coronelismo e as condições subumanas dos trabalhadores da região, engrossando o coro entoado por obras como *Vidas secas, São Bernardo, O Quinze, Seara vermelha* e outras. Contudo, diferentemente dessas obras e a despeito de seu enfoque realista, *Calunga* remete ao universo mítico-cristão.

A mulher obscura retoma o caminho da representação alegórica iniciado em *O Anjo* e, com um enfoque nitidamente católico, visa tratar da precariedade da condição humana, da suposta queda edênica aos dias de hoje.

Guerra dentro do beco, no rastro do romance anterior, atualiza o enfoque, situando-o no contexto da Segunda Guerra Mundial e no universo de idéias e conflitos que envolveram artistas e intelectuais dos anos 40. As idéias religiosas têm espaço assegurado, dando continuidade e fechamento ao ideário mítico-religioso iniciado em *O Anjo*.

Trata-se, portanto, de um grupo de obras que têm lugar no arcabouço das idéias, intenções e procedimentos do romance de 30. Talvez elas sejam, inclusive, a principal realização em prosa do grupo católico carioca, que contou tam-

1 O professor Alexandre Eulálio comenta: "Inesperada conversão ao Catolicismo, que tem lugar em 1926, culmina essa agonia. A crise dissimulada mal e mal já estava transparecendo nos textos compósitos que divulga e projeta no decênio de 20. O caso de *Comédia dos erros*, obra em parte ensaística, em parte ficcional, impressa em 1923 mas recolhendo escritos de anos antes, conforme alusões ao 'recente' centenário de Wagner indicam. O caso ainda da temática do romance que começa a compor em 1922, *Cipó de Imbé*, que trata da fluida identidade do intelectual brasileiro, instável e sem norte — obra que, com modificações de monta, o autor editaria em 1927, agora com o título *Salomão e as mulheres* — até mais uma vez estabilizar o texto, agora em clave lírico-psicologizante-metafísica, na terceira versão que urde desse texto,

bém com as obras de Octávio Faria, entre as quais se inclui *Tragédia burguesa*. E é justamente a confluência de uma pluralidade de correntes e perspectivas, em princípio excludentes, como o Surrealismo, o pensamento católico neotomista e o regionalismo, que confere singularidade à ficção de Jorge de Lima.

Ao fazermos uma leitura vertical das obras que compõem essa ficção, notamos que elas apresentam vários aspectos em comum, como a estruturação de personagens, a oposição entre o meio rural e o urbano, o ideal feminino e amoroso, a religiosidade e a recorrência de algumas imagens arquetípicas relacionadas à queda. Pode-se até supor que *O Anjo* seja uma espécie de célula-mãe das outras, em virtude de certas posturas e temas retomados posteriormente.

As experiências do autor com *A mulher obscura* permitem-nos associar a escritura de suas obras em prosa com suas experiências no campo da pintura. Como um pintor que faz vários esboços antes de chegar à forma definitiva de um quadro, assim parecia proceder Jorge de Lima quando escrevia ficção. Talvez pelo fato de a ficção geralmente demandar maior fôlego e tempo de elaboração do que o poema, ou pelo fato de exigir certo tipo de planejamento, o certo é que as formas encontradas por Jorge de Lima em sua experiência na ficção pareciam nunca estar concluídas.

Bem ao gosto das experiências formais do primeiro tempo modernista, também são comuns as transposições de parte da prosa de Jorge de Lima para a poesia, ou o contrário. Em *O Anjo*, por exemplo, encontramos na forma de prosa poética o poema "Felicidade", publicado dois anos antes. O mesmo ocorre com o livro *Poemas negros* (1947), que apresenta um poema em prosa, "Zefa Lavadeira", transposição direta de um fragmento de *A mulher obscura*.

Considerada a hipótese de *O Anjo* ser uma espécie de referência e guia para as obras publicadas posteriormente, *Calunga* seria, do conjunto, a que mais claramente apresenta pontos de contato com aquela obra. Convém lembrar a data de publicação de ambas: 1934 e 1935, respectivamente. Assim, é provável que Jorge de Lima revisava as provas de *O Anjo* enquanto escrevia as primeiras versões de *Calunga*, o que explica em grande parte um conjunto de aspectos comuns entre elas.[2]

Eis alguns desses aspectos: o retorno do "filho pródigo" à sua terra natal, depois de ter vivido anos na cidade; o contraste entre o rude homem nativo e o homem estudado, que vive na capital; a denúncia das precárias condições de vida do homem nordestino que se alimenta do sururu das lagoas Manguaba e Mundaú, em Alagoas; as reflexões filosófico-cristãs sobre a condição humana, com inúmeras alusões bíblicas, particularmente as sugeridas pelo barro; o

que agora, 1939, aparece com o título tematizado como *A mulher obscura*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20.11.1983. Folhetim, nº 357.

2 Embora esta não seja uma questão essencial neste estudo, vale lembrar que há opiniões diferentes sobre o processo de criação dessas obras. Antônio Rangel Bandeira, em *Jorge de Lima:* o roteiro de uma contradição (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, p. 72) defende a tese de que *Calunga* foi escrito antes de *O Anjo*. Povina Cavalcanti, cunhado do autor, discorda dessa opinião: acha que as duas obras foram concebidas de uma vez: "Jorge escrevia, simultaneamente, os seus livros. Num espaço vazio de sua atividade profissional, quando comia ou antes de dormir, o fabuloso Jorge dava andamento aos seus romances, concluía um poema, recriava a vida. [...] Tenho para mim

que Jorge intencionalmente entregou-se aos dois trabalhos para testar a sua capacidade criativa. *O Anjo* e *Calunga* eram fagulhas do mesmo incêndio". (*Vida e obra de Jorge de Lima.* Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1969, p. 127).

abandono da região pelo homem instruído, que, ao tentar voltar para a civilização, acaba morrendo ou mutilando-se. Contudo, de todos esses aspectos, os que mais se destacam são as imagens arquetípicas ligadas ao *Gênesis* e à queda e a preocupação social com a população nordestina.

Em *A mulher obscura*, o drama existencial vivido pelo protagonista, o escritor Fernando, é uma espécie de retomada de algumas das questões apresentadas por Herói, em *O Anjo*, como as reflexões estéticas e a busca pela sua Bem-Amada.

E *Guerra dentro do beco*, embora se apresente mais carregada das nuanças sociais, representadas pela Segunda Guerra, mostra um aprofundamento das idéias sobre arte e religião disseminadas nas obras anteriores.

Considerado o conjunto, destacam-se as imagens arquetípicas relacionadas com o *Gênesis* e a queda. Além disso, chama a atenção o fato de os protagonistas dessas obras — Herói (pintor), Lula (o nordestino que sai de sua terra natal para as capitais), Fernando (escritor) e Júlio Aguiar (pintor), todos eles divididos entre a cidade do Rio de Janeiro e o Nordeste — apresentarem algumas das múltiplas facetas do próprio Jorge de Lima, intelectual alagoano radicado no Rio de Janeiro, dividido entre a medicina, a literatura, as artes plásticas e a militância religiosa.

Neste estudo, abordaremos apenas um desses aspectos, o religioso, procurando num primeiro momento isolar o fio condutor que liga as obras de ficção do escritor alagoano e, num segundo momento, estabelecer os nexos entre essa ficção e o movimento de renovação católica que marcou parte da vida cultural e intelectual brasileira na década de 30, especialmente suas relações com o essencialismo de Ismael Nery.

Em busca do fio partido

Muitos são os episódios e alusões relacionados com o universo religioso nas obras de ficção de Jorge de Lima. São de tipos variados e vão de simples referências a igrejas, padres, pecadores ou citações diretas de figuras expressivas da história do cristianismo, como Teresa D'Ávila e Jacques Maritain, até imagens arquetípicas elaboradas, relacionadas aos episódios bíblicos do *Gênesis*, da queda edênica e da morte de Cristo.

Em *O Anjo*, as alusões, diretas ou implícitas, a um universo espiritualizado e transcendente são constantes. Destacam-se alusões de três tipos: as feitas sobre a queda, sobre a Bem-Amada e sobre a personagem Anjo.

A queda constitui um dos eixos centrais da configuração religiosa da prosa de Jorge de Lima. O tema aparece sob múltiplos aspectos, desde uma queda pessoal do protagonista até a noção de queda coletiva (a queda social do homem), e ainda a sugestão ou a menção direta à queda edênica.

A queda pessoal se dá com a decadência artística e social do protagonista, que passa da condição de pintor, com exposição freqüentada pela crítica e pelo público, à condição de viciado (no álcool e no jogo) e marginalizado socialmente.

Por vezes a queda da personagem é tão carregada de sentimento de culpa que ela transcende o plano pessoal e evoca o pecado original. A queda edênica, então, é sugerida, como neste fragmento:

> Herói não tinha vocação para o mundo. Toda a luta o cansava. O homem nasceu para descansar e para contemplar e só por castigo luta e trabalha. Herói tinha reminiscência de remotas faltas em que fora comparsa: era um decaído, sem dúvida.[3]

3 LIMA, Jorge de. *Calunga e O Anjo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959, p. 194-5.

Em *O Anjo*, como nas demais obras em prosa de Jorge de Lima, essa identificação do protagonista com a condição adâmica é vista com fatalismo: independentemente de ter ou não consciência disso, de ter ou não feito essa opção, o homem cumpre um destino traçado desde tempos remotos.

Mas não é um destino que leva somente para baixo; a queda é também um salto para o alto, pois, de acordo com a concepção da obra, é padecendo todos os sacrifícios possíveis do caminho que se consegue chegar ao autoconhecimento, à libertação ou à redenção.

Nesse sentido, a trajetória de Herói assemelha-se à de todos os heróis da literatura: o herói clássico, o romanesco e, até certo ponto, o problemático. Assemelha-se também à do herói máximo da cultura cristã, em cuja morte e sofrimento se situa o símbolo maior da remissão dos pecados do homem e, ao mesmo tempo, de sua libertação.

Sem pretensão realista, com gênero literário indefinido, *O Anjo* é uma narrativa alegórica que visa representar, sob uma perspectiva cristã, a trajetória do homem no planeta, desde a Criação. E, tal como ocorre com toda a história cristã, seu objetivo é transmitir uma mensagem de redenção e esperança.

Ao atirar-se do alto do edifício, no final da obra, Herói repete o destino de Adão, cuja queda se deve à ousadia de querer conhecer o bem e o mal, conhecer o mundo. Como conseqüência de seu gesto, Herói perde a visão e as mãos, espécie de sacrifício e punição ao mesmo tempo.

Privado dos órgãos principais que teriam levado o homem original ao peca-

do, Herói, representando todos os homens, retorna finalmente ao estado de treva ou de não-consciência do bem e do mal; reencontra-se com o Adão anterior à queda; reintegra-se ao estado de inocência original. Daí a sensação da personagem de ter finalmente encontrado a Bem-Amada, de ter-se libertado do tempo cronológico.

Como Adão, Herói vive todos os pecados: o exílio, a sedução, o vício, a decadência. Como Cristo, passa pelo sacrifício e, nele, em sua morte simbólica, está a própria ressurreição, o renascer para o tempo mítico.

Se a queda de Adão representa na cultura cristã o destino humano do trabalho e do sofrimento, é provável que, na visão de Jorge de Lima, a queda seja justamente o caminho que leva para o alto, pois, de acordo com o seu ponto de vista, é do sofrimento e da dor que nasce ou renasce a vida.

A Bem-Amada, no âmbito explícito da narrativa, é o objeto de procura do protagonista de *O Anjo*. Nas duas únicas vezes em que são descritos os quadros de Herói, o tema de um é o Anjo e, do outro, a Bem-Amada.

Em todo lugar, Herói busca esse ideal feminino: no circo, nas ruas, no hospital. De formas físicas indefinidas,[4] a Bem-Amada é a evocação de uma mulher morta que Herói vira na infância: "A Bem-Amada deveria ter um certo ar de moça morta que ele viu na meninice (A volúpia imortal que vinha de eras remotíssimas...)".[5]

Ela não imitava uma mulher comum e real, pois "traduzia uma sensação sexual cerebral". No quadro que a representava, "um grave fundo místico confundia cores e linhas, se confundindo, nas molduras".[6]

Lembrança da imagem da mulher morta, fruto do inconsciente, espécie de síntese formada por todas as mulheres ("A volúpia imortal que vinha de eras remotíssimas"), a Bem-Amada é um ser incorpóreo e sem vida e, ao mesmo tempo, cheia de sensualidade e misticismo.

Por um lado, a Bem-Amada é o arquétipo da mulher em si, a Eva, com suas características de sedução e pecado. Por outro, é a idéia da mulher amada, o ideal de um ser inalcançável, incorpóreo, irreal; uma espécie de síntese de todas as amadas da literatura — Beatriz, Laura, Nise, Marília —, com seu traço nitidamente idealizante e platônico.

Mais do que uma mulher, Herói ama esse ideal de mulher; mais do que a mulher, Herói ama o amor por essa mulher irreal. Herói precisa amá-la, pois só assim, com uma Bem-Amada/Eva, se cumpre seu destino de homem e de Adão.

O Anjo, personagem, é um ser antropomorfo, meio homem, meio ave, que

4 Na página 185 da edição citada na nota anterior, o Anjo pergunta a Herói: "— A Bem-Amada é morena ou loura? Ora tu dizes que é morena, ora dizes que ela é loura. E então?". Na descrição do quadro que representava a Bem-Amada (p. 186), são mencionados apenas dois traços que a caracterizam: "O sexo em triângulo negro. Ombros hieráticos".

5 *Calunga e O Anjo*, p. 186.

6 Idem.

assume o compromisso de proteger Herói. Personagens díspares, na origem e na forma de ser, ambos se atraem e se completam. Aos poucos, seus papéis se invertem e se confundem. Herói cada vez mais se distancia da vida real e mergulha num mundo de abstrações, por meio da bebida e do jogo. É nesses momentos que mais se identifica com o Anjo:

> Quando Herói se embriagava virava onça para todo mundo. Para o Anjo não [...] Ficava fora do tempo e do espaço e encontrava verdadeiramente o Anjo.[7]

Ou, quando Herói jogava, "virava puro espírito não ligando mulher, nem percebendo tempo e espaço".[8]

O Anjo, por outro lado, assume compromissos em lugar de Herói, cuida de assuntos práticos e até da parte financeira do amigo. Protege-o, como é de se esperar de um anjo com o nome "Custódio".

Cada vez mais assume feições humanas, a ponto de se conhecer seu passado, que incluía uma escola, uma professora e até desejos reprimidos por ela.

Herói, embora humano e real, está para o desejo e o inconsciente como o Anjo está para a consciência e para a realidade. Herói quer ser puro id; o Anjo é seu superego.

Dentro da visão de mundo de Jorge de Lima, talvez essa contradição possa ser expressa pelo dualismo entre o bem e o mal, no sentido mais amplo possível dessa antítese. Conforme as palavras do próprio narrador, "Herói, ser duplo, tinha uma banda contra ele. Num hemisfério do homem estava o bem, no outro o mal".[9]

Se a queda de Herói é um salto para o alto, a ascendência espiritual do Anjo é diametralmente oposta: é um salto para baixo. A trajetória de Herói, embora cheia de percalços que confirmam sua condição essencialmente humana, tende a elevá-lo para um ideal transcendente e superior. Na mesma medida, o Anjo, embora de origem celestial, tende à humanização, repetindo a trajetória de Cristo.

As relações entre o Anjo e Cristo são explícitas. Neste episódio, por exemplo, depois de adormecer e sonhar com a escolinha da professora Mônica, o Anjo acorda triste:

> O Anjo ficou tristíssimo porque percebia que o seu sono era corporal como o dos demais e só seu espírito pairava sonâmbulo pelos acidentes da terra. Mas quando, às vezes, acontecia voltar às origens, percebia a destinada ligação com o Herói já no

7 Idem, p. 199.
8 Idem, p. 201.
9 Idem, p. 246.

10 Idem, p. 215.

11 Na p. 208 da edição citada, Herói grita: "— A solidão do Anjo deve ser enorme mesmo em Paris ou em Hollywood! O Anjo se humanizou para me salvar! Pobre Anjo!"

traçado de Deus, e o minuto da vida era uma coroa de espinhos sobre sua cabeçorra de ave que sangrava sob todas as dores.[10]

Como Cristo, o Anjo é o divino humanizado, pateticamente deslocado de seu meio para o materialismo e o cientificismo das metrópoles.[11] Glosando a narrativa cristã, é preciso que o divino seja homem para compreender a condição e a dor humana, pois somente essa espécie de rebaixamento é capaz de levar o homem ao seu estado de ascensão original.

Herói e o Anjo não são personagens comuns a romances realistas. A começar pelos seus próprios nomes — vale lembrar também os das demais: Bem-Amada, Padre-Mestre, Mãe, Pai, Salomé —, a obra apresenta personagens e tipos alegóricos cujo significado se situa no lastro da tradição religiosa e cultural do Ocidente.

Excetuando-se Herói e o Anjo, que recebem algum tratamento psicológico, as demais personagens são tipos alegorizantes que apenas cumprem um papel determinado pela tradição cultural. Pai e Mãe representam as origens, um ponto de referência, um porto seguro. Padre-Mestre é a voz da verdade, do aconselhamento; é o caminho distante e difícil da Igreja e do bem.

Quanto às mulheres, da mesma forma que Herói e o Anjo, são como duas faces da mesma moeda. A Bem-Amada e Salomé representam o dualismo da figura feminina no contexto da cultura judaico-cristã: de um lado, ela é um ideal transcendente, a própria idéia do amor; de outro, é pura carne, sensualidade, vulgaridade e degradação. Pode-se dizer que também aqui o ideal amoroso está sujeito a duas forças iguais e de sentidos contrários, uma que tende à elevação e outra ao rebaixamento.

Herói e Anjo, Bem-Amada e Salomé, entre um salto para cima e outro para baixo, representam a condição humana, o homem universal, acorrentado ao tempo, dividido entre o bem e o mal.

Entre as obras de ficção de Jorge de Lima, *Calunga* é a que mais se aproxima do romance regionalista do segundo tempo modernista. Acentua-se nesse romance o caráter de denúncia social, ao mesmo tempo que diminuem as referências religiosas explícitas. Apesar disso, o universo natural da obra — como também se dá em *O Anjo*, no episódio em que Herói e o Anjo vão ao Nordeste, atendendo ao chamado da mãe de Herói —, pelo seu aspecto informe e primitivo, associa-se diretamente à criação do mundo.

Lula, o protagonista, desejando dominar e transformar a natureza da ilha de Santa Luzia, frustra-se como um Adão decaído: "O homem decaído sentia-

se descer abaixo do solo lamoso da ilha. O mundo esmagava-o. [...] Ele não era nada, ele não existia."[12]

12 Idem, p.206.

As imagens bíblicas e arquetípicas existentes em *Calunga* e em *O Anjo* podem ser mais facilmente compreendidas com o auxílio da Bíblia. Convém observar também que o período de gestação dessas duas obras — provavelmente entre 1933 e 1935 — é rico espiritualmente na vida do autor, pois coincide com sua reconversão ao catolicismo e com a escritura de *Tempo e eternidade*, em parceria com Murilo Mendes.

Um exame do *Gênesis* revela que, no episódio da Criação, Deus teria feito o mundo a partir de relações de oposição. Primeiramente criou os céus e a terra; depois separou a luz das trevas, criando assim o dia e a noite. Em seguida, separou das águas (mares) a porção seca (terra), criou a lua e o sol, os animais (machos e fêmeas) e finalmente o homem, Adão, e, a partir dele, a mulher, Eva.

Ainda nos episódios da formação do jardim do Éden e da tentação, também se verificam outras polaridades: as árvores cujos frutos podiam ser comidos e aquela cujo fruto era proibido; a existência do bem e do mal; e, após a queda, a vida na Terra e o paraíso perdido.

Pelas descrições de *Calunga*, toda a ilha de Santa Luzia era um grande atoleiro. Lula tinha enorme necessidade de pisar solo firme, de sentir-se seguro, de aprumar-se, de fazer um mundo novo e limpo emergir da lama, mas "[...] os pés tropeçavam no chão incerto da fraqueza humana".

Relacionando-se o espaço físico de *Calunga* aos elementos bipolares da Criação mencionados, nota-se que a ilha não se situa exatamente nem na parte seca nem nas águas da criação do mundo. É um espaço intermediário, informe, ambíguo, que se assemelha à condição do homem pós-queda, isto é, o homem dividido entre o bem e o mal, entre a Terra e o paraíso, entre Deus e o diabo.

Lula, com seus ideais iluministas, quis civilizar e modernizar a ilha de Santa Luzia, mas sucumbiu diante das forças da natureza, da ignorância, do fanatismo religioso e das doenças.

Não se trata, nesta obra, do enfoque determinista que caracterizou alguns dos romances de 30 ao retratarem a impotência do homem diante das forças naturais e sociais. Em *Calunga*, Lula transcende a figura do iluminista regionalizado para ganhar uma significação universal. Igualado em tudo ao mundo que negava e combatia, representa a própria condição humana: também ele, como os demais habitantes ignorantes da ilha, contrai a maleita; também ele come o barro, ama a prostituta e crê no falso santo; também ele mata o inimi-

13 No *Gênesis*, lê-se a respeito da aventura humana, em sua sede de conhecer: "Então disse o Senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabendo o bem e o mal; ora, pois, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma e viva eternamente; O Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado".

go, pensando que mata a si mesmo. Lula comete todos os pecados, como um Adão decaído, que ousou saber tudo e conhecer o bem e o mal.[13]

Assim como Lula, em *O Anjo* Herói também é uma personagem dividida bipolarmente entre o meio rural e o urbano; entre o ideal platônico da Bem-Amada e os amores vulgares, representados pela cabocla nordestina e depois por Salomé, mulher maligna e satânica; entre a vida de intelectual burguês e o sentimento de solidariedade para com os oprimidos; entre o bem e o mal, componentes de sua identidade de anjo e homem.

Como o homem original, Lula e Herói também ousaram conhecer, também desafiaram as convenções de seu meio e se dirigiram à capital, em busca do saber. O conhecimento adquirido na metrópole, entretanto, resulta inútil: não beneficia a ninguém, nem mesmo a eles.

Filhos de um meio natural indefinido e informe — em que o homem se confunde com o barro, comendo terra e adentrando-se sensualmente na lama — Lula e Herói, como Adão decaído, são também criaturas indefinidas e imperfeitas.

Todos os crimes cometidos por Adão e por seus descendentes, eles também cometeram; todos os dualismos nos quais estão envolvidos são também os que envolveram o homem original e a criação do mundo. Lula e Herói representam, enfim, a síntese da condição humana em seu trágico destino de ter de optar entre saber e não saber, entre o bem e o mal.

Em *A mulher obscura*, abundam as referências ao universo mítico-religioso. E são feitas em meio a uma série de sugestões psicanalíticas, recriando as situações já observadas em *O Anjo*: inconsciente, queda individual, conflito entre amor físico e amor espiritual, sentimento de culpa, aspiração ao transcendente.

Quanto às sugestões psicanalíticas, é evidente a intenção do autor de empregar na obra as novidades introduzidas por Freud e pelos surrealistas quanto ao inconsciente. Contudo, não se trata de procedimento surrealista. Em *A mulher obscura*, as zonas inconscientes da mente humana vêm carregadas de sugestões bíblicas e estão relacionadas com o tempo mítico da origem do mundo:

> Mergulhado de novo no sono, tinha incorporado sem esforço uma idade de minha vida primitiva, perdida entre limos incertos do começo das coisas.
> De repente os sete dias da criação nasciam do barro de membros insensíveis.
> E se dá no curto espaço do meu sono uma como recapitulação de uma história longa, vivida pelo meu inconsciente, em que culpa, desobediências e novas ameaças se sucedem, transportadas às realidades de hoje, mas em que me reconheço como comparsa de um mistério de que perdi a memória, não sei quando.

> [...] E, assim como Eva nasceu de uma costela de Adão, uma mulher podia nascer ou nascia verdadeiramente durante o sono, de uma falsa posição de sua coxa. E o ser criado e autônomo passaria a cometer com o seu próprio criador os incestos primitivos.[14]

Como se nota, para o narrador-personagem o sono ou o mergulho do eu nas zonas mais profundas do ser guardam ressonâncias de um tempo e de uma história míticos que diferem de sua história pessoal, porém de alguma forma a ela estão ligados.

Momentos antes, o narrador dizia viver uma confusão de tempo e de espaço "que devia ser a confusão do Limbo". Em seguida, refere-se a uma "vida primitiva, perdida entre limos incertos do começo das coisas".

É como se a cada noite, em cada sono, o homem entrasse em comunhão com o tempo mítico genesíaco, revivendo a história de sua condição; como se a perda da consciência lhe abrisse as portas de um inconsciente coletivo que apontasse sempre para uma mesma direção: a da criação, do pecado, da queda e da busca do paraíso perdido — a direção que também é a do protagonista de *O Anjo*.

Aliás, vários componentes daquela obra se repetem aqui, como é o caso do ideal feminino transcendente, a Bem-Amada. Até mesmo a figura de Padre-Mestre Anselmo, que em *O Anjo* dá conselhos religiosos a Herói, agora reaparece com o nome Josué; e é ele quem cria a frágil e doente Constança, o ideal amoroso de Fernando, a Bem-Amada deste.

Fernando nutre pela moça um amor fraternal, só raramente quebrado por um desejo reprimido. Com a morte dela, ele se sente culpado.[15]

Padre-Mestre vê, na idealização feminina de Fernando, uma relação direta com a morte da mãe do protagonista. O amor sublimado que sentem Fernando, de *A mulher obscura*, e Herói, de *O Anjo*, assume feições edipianas. Por um lado, o amor pela Bem-Amada deve ser privado de qualquer interesse sexual; por outro, toda vez que se entregam à prática sexual, enchem-se de culpa e insatisfação, pelo fato de as mulheres não corresponderem ao seu ideal sublimado; por outro lado ainda, o próprio texto de *A mulher obscura* associa a lembrança da morte da mãe de Fernando à morte de Constança.

Além disso, em *O Anjo*, o destino de Herói — a perda da visão e a amputação das mãos — é um claro exemplo de autopunição ou autocastração.

Apesar dessas considerações psicanalíticas latentes nas duas obras, compreendemos que esse veio, ao lado de tantos outros, se insere no projeto estético do autor, concebido em bases cristãs.

14 LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Agir, 1959, p. 27-8.

15 Na página 180 da edição citada na nota anterior, lê-se: "Repentinamente, tomou-me a desconfiança de que o meu egoísmo, quase sexual, pelo menos erótico, tinha sido a causa da morte de Constança".

Fernando, tal qual Lula ou Herói, tem sobre si o peso da humanidade. Não é um só homem:

> Muitas vezes penso na multidão que existe morando no meu ser, movendo-se constantemente como um mar. Os seus mais modestos passos são pulos de morte. [...] Quantos Cains sedimentaram dentro de mim? Quantos Abéis se sacrificaram para que a criação continuasse? [...] Quantos matei? Quantos traí? Quantos ungi com a minha amizade? Sinto que ando com os pés de criaturas que caminharam até a coagulação do momento que eu sou. Há inimizades entre as minhas mãos. Há indecisões na minha fronte.
>
> E o arraial vive tumultuando em mim, indeciso, inquieto, à procura de quê? De que bem-amada inacessível, de que fome de perfeição tudo isso se move?[16]

"Coagulação" de seus ancestrais Fernando não é um. Representa a síntese de todos os homens, de todas as épocas da história, de todos os crimes e paixões humanas, é uma espécie de Adão contemporâneo, que ainda paga o preço do primeiro pecado. Assim, segue a sina da personagem bíblica: fuga, isolamento, incompreensão.

Os sentimentos de Fernando são contraditórios: sente "uma espécie de mal estar perante os outros", ao mesmo tempo que o desejo de viver entre seus semelhantes, de unir-se a eles em comunhão. Isolado, não satisfaz seu anseio de universalidade.[17]

O drama pessoal vivido pelo protagonista ganha universalidade, à medida que ele tem consciência de que sua trajetória particular é a representação da história do homem e de seus desenganos. Dividido, fragmentado, sua identidade dilacera-se:

> Olhando-me ao espelho, via que a minha face era diferente da face humana: uma certa noite ninguém me reconheceu, notei que todos os meus conhecidos me apontavam ou riam quando eu passava.[18]

É no contexto dessa busca incessante de si mesmo e de um sentido existencial que se coloca a questão da "face perdida"[19]. Embora a obra narre a busca de um ideal feminino, essa face é associada à face de Cristo: "não seria esta face uma reminiscência da face do Cristo, de Quem o homem é semelhança, como Ele próprio O é de Deus?"[20]

Nas páginas finais da obra, o narrador foge de Madalena e chega a certo vi-

16 *A mulher obscura*, p. 84-5.
17 Observe-se este trecho da obra: "A minha pessoa, enfim, desejava, conservando a sua egoística singularidade, pertencer ou diluir-se no universal, e o universal repelia, com todos os direitos que lhe assistiam, esse ser que se reconhecia superior ou inferior a ele, ou diferente da maioria das pessoas que o compunham". *A mulher obscura*, p. 236.
18 Idem, p. 236.
19 Veja-se este exemplo: "no meio das exaustivas preocupações do estudo, ou de outra ordem de trabalho mental, ou caminhando sem objetivo pelas ruas, parece-me que entrevejo, com a mesma obsessão de outrora, uma face perdida, que tenho de reencontrar entre os habitantes da terra." (*A mulher obscura*, p. 235).
20 Idem, p. 235.

larejo. Cansado, com muito sono, cambaleando pelas ruas, hospeda-se numa pensão barata, no quarto de uma prostituta. Coincidentemente, ela também se chama Madalena e está fora, tentando conseguir o dinheiro do quarto, que há muito não paga.

Fernando dorme durante horas e acorda assustado com o escândalo que se armava na rua e na pensão. A prostituta, que volta sem o dinheiro, está sendo despejada pela dona da pensão. Entra no quarto de Fernando apenas para pegar seus pertences e partir.

Fernando tenta sair do local e livrar-se daquela situação constrangedora, mas a prostituta cai a seus pés e agarra-lhe as pernas, diante dos protestos da multidão, que entra na pensão e se aglomera à porta para ver a cena, gritando: "Não pode!". Glosando os gestos de Jesus, o protagonista acolhe a prostituta e contraria a multidão, cuja ira é abrandada com a presença da "senhora de Água-Fria, com a mesma cara de loucura, a mesma touca de folhos, o mesmo papo de rendas, como de ave", que diz: "— É o filho de Deus! Não estão vendo que é o filho de Deus!"[21]

São claras as relações entre esse episódio de *A mulher obscura* e o episódio bíblico de Madalena, a prostituta. Assim como Cristo, também Fernando, por caridade, acolhe a prostituta e se põe em risco diante do desejo do povo.

Nem mesmo Fernando esperava agir daquela forma para com a prostituta. Descobre em si, ou melhor, assume, naquele momento, o outro lado do seu ser: o lado solidário, humano, altruísta, abafado pelo eu individualista.

Madalena, a prostituta, a mulher cheia de culpas e de erros, mais uma vez cumpre seu papel. É o espelho no qual os homens vêem seus próprios enganos. Ninguém atira a primeira pedra.

Fernando descobre, em seu próprio rosto barbudo e sereno, a face perdida tão procurada. Não é a de nenhuma mulher, é a face de Cristo. Por meio do cristianismo, o protagonista consegue seu intento de estar entre todos, de dividir-se igualmente entre os homens. Aos olhos de Fernando, o cristianismo é "a comunhão mais ampla e verdadeira, junto da qual os pequenos comunismos, mutilados e inventados pelos homens, são plágios vergonhosos".[22]

Da mesma forma que *Calunga* está umbilicalmente ligada a um episódio de *O Anjo*, *A mulher obscura* pode ser vista como o aprofundamento de duas idéias básicas daquela obra: o ideal feminino transcendente e o conceito da eterna busca.

A mulher obscura, assim como as obras que a precederam, também glosa a narrativa bíblica, principalmente em seus episódios da queda e do sacrifício de

21 Idem, p.265.

22 Idem, p.76.

23 *Guerra dentro do beco*. Rio de Janeiro: Agir, 1950, p. 120-1.

Cristo. Já a cena final da prostituta, mais do que glosa, é uma recriação e uma transposição direta do episódio bíblico, como se a história humana, em sua essência, se repetisse infinitamente, com os mesmos impasses e contradições, independentemente de seu contexto histórico.

Jorge de Lima, ao glosar com sua ficção a narrativa sagrada, aspira à abstração do tempo e do espaço. O homem é um só e um só é o seu destino. Contar a sua história é anunciar o seu futuro.

Em *Guerra dentro do beco*, o beco a que se refere o título da obra é, por um lado, o beco do próprio interior das personagens, um beco sem saídas, de comunicação inviável, de solidão; por outro, é o beco social de suas principais personagens, artistas, intelectuais, gente de classe média que vive o beco sem saída da Segunda Guerra Mundial; por outro, ainda, pode ser o beco em que se encontra o homem em sua trajetória pela vida desde a queda.

Apesar das referências externas, sociais, a obra é predominantemente metafísica e psicológica, permitindo, mais uma vez, amplas reflexões sobre a condição humana.

Nesse romance, as alusões bíblicas são em menor número do que as de *A mulher obscura*; porém, as que existem são bastante explícitas, posicionando nitidamente as personagens e, até certo ponto, o próprio autor diante das idéias religiosas amplamente divulgadas na época, particularmente as do pensador católico Jacques Maritain.

Uma das personagens principais da obra — embora assuma no conjunto das ações um papel secundário — é Cristiano, um sociólogo, ensaísta, humanista e poeta. Marcam-no a clareza e profundidade de idéias e a capacidade de compreender de modo racional a complexidade do mundo. Estabelece com os que o cercam uma relação de superioridade de direito, em virtude de seus conhecimentos.

Várias idéias religiosas da obra vêm à luz por meio de Cristiano. Na carta que ele recebe de Carolina, por exemplo, ela comenta um livro do amigo:

> A hora é de pregação e renovação. E a sua poesia traz um Cristo vivo, um Cristo para ficar conosco, um Cristo muito diferente daquele que conhecíamos, sempre distante, enfeitado, esquecido. [...] Deixei passar 6 ou 8 dias. Reli. Então eu pude compreender. E reconheci o herói, o mesmo que nos romances e nos poemas interroga e sofre, e sangra os pés e as mãos, e queima os olhos numa procura angustiosa e incessante. E como é difícil chegar à Face perdida com o lado enlameado de nossas roupas[23]

Não estariam aí sintetizadas a cegueira e a mutilação de Herói, a lama da con-

dição humana representada por Lula, a "procura angustiosa e incessante" de Herói e Fernando, a busca da "face perdida" de *A mulher obscura*?

São constantes na obra referências às idéias e aos autores que circulavam entre o grupo de intelectuais católicos do Rio de Janeiro durante o Estado Novo, no contexto da Segunda Guerra: Marx, São Tomás de Aquino, Jacques Maritain, Santa Teresa d'Ávila.

Contudo, o episódio religioso mais significativo da obra ocorre em seu desfecho. Bruna, a esposa de Júlio Aguiar, o protagonista, encontra-se hospitalizada por causa de um aborto voluntário. No hospital, ela tem contato com um menino de quem começa a gostar e a quem passa a proteger. Contudo, o pai do menino mata o filho e se mata em seguida. Bruna piora da saúde e vem a morrer. Júlio Aguiar também adoece e fica no mesmo quarto em que Bruna estivera internada. Certo dia, Júlio sai ao jardim do hospital e impressiona-se com a imagem fugidia de uma mulher que ali caminha, vestida de preto, de andar gracioso e esquivo, de expressão moral rara, olhos negros.

No dia seguinte, reencontra-a. É a mãe do menino assassinado. Caminham juntos pelo jardim, de tal forma posicionados diante do sol, que suas sombras se fundem numa só.

> Eram, por assim dizer, dois seres sós e iniciais, que ninguém estava vigiando, a não ser eles mesmos, com a nudez dos seus mesmos olhos, tal como os dois primeiros habitantes do jardim terreal. Na verdade, o mundo e tudo o mais havia desaparecido para eles, e naquele instante, só existia, de visível e real, em torno das duas testemunhas o imenso parque deserto.[24]

Em outro trecho, os dois seres são deste modo descritos: "E assim unidos, asa com asa, pensamento com pensamento, pareciam ir levitados, deslizando, incorpóreos, à superfície de um deserto".

As imagens bíblicas são marcantes: "seres sós e iniciais", "a nudez dos seus mesmos olhos", "os dois primeiros habitantes do jardim terreal". Mas não há nenhuma marca de erotismo entre o casal. Incorpóreos, suas sombras formam o impalpável. "E este ser, andando de rojo sobre ela, escapava, no entanto, a seu contato, com a leveza de um espírito do Senhor, avançando, sem recuos, contra os obstáculos do caminho."[25]

Aproximando-se o casal de uma pitombeira, "uma rarefação da folhagem desenhou um coração luminoso no centro compacto da figura". Por fim, na cena final, o casal transpõe o portão do hospital:

24 Idem, p. 282.
25 Idem, p. 283.

26 Idem.

> Com efeito, ao transporem aquele limite, o sol se esfarelava no alto, e a agitação permanente da grande cidade confundia vertiginosamente homens e veículos apressados.
> Olharam em torno: a sombra tinha desaparecido.
> E eles haviam sido envoltos no pereno turbilhão.[26]

Por um momento apenas, no jardim do hospital, Júlio Aguiar e a mulher misteriosa (por que não chamá-la de "mulher obscura"?) tornam-se um único ser. Um ser "duplo, bissexuado, que era a superposição de suas sombras". Ambos haviam perdido seus entes queridos por causa da loucura do mundo e da loucura do amor: ela perdera o filho, assassinado pelo próprio marido, que via no menino seu inimigo; ele perdera a esposa, cuja morte se explicava pelo aborto do filho, provocado por ela mesma.

Ambos carregam nos ombros toda a culpa da humanidade; ambos alegoricamente representam todas as paixões e ódios humanos, todos os crimes e criminosos que existiram na história do mundo e existem em cada um de nós. São, a um só tempo, o homem e a mulher primeiros, bem como o homem e a mulher contemporâneos. Eles representam, enfim, a humanidade em sua trajetória de conquistas e descobertas, sem rumo definido, sem objetivos claros, sem saber que o sentido de todo mistério, de acordo com a visão do autor, encontra-se no próprio mistério, que o homem repetidamente nega.

A mulher que forma uma unidade com Júlio Aguiar, mesmo que por um segundo apenas, corresponde ao ideal da Bem-Amada de Herói, em *O Anjo*, e ao da mulher obscura de Fernando, em *A mulher obscura*. E o coração de luz que os liga na sombra una representa o amor cristão, o amor de Deus, a caridade.

Como se vê, o ideal feminino e transcendente dos protagonistas dessas obras implica a própria negação do mundo concreto em que estão inseridos e a aspiração ao mundo mítico e transcendente do *Gênesis*. Aspirar por uma Bem-Amada é o mesmo que aspirar a ser homem inaugural.

Jorge de Lima, com suas quatro obras de ficção, é o autor de uma única história: a história do homem, da queda aos dias de hoje.

A queda: a linha e a costura

Chama a atenção, na leitura da ficção de Jorge de Lima, a insistência com que o tema da queda é tratado. Mais do que mera recorrência temática, ele cumpre

o papel de verdadeiro elo entre as obras e é o elemento que mais diretamente se ressalta na busca de uma fisionomia do conjunto delas.

O tema aparece sob múltiplas formas, individuais ou coletivas. Às vezes, no plano individual, é enfocado em uma perspectiva moral, como, por exemplo, a bebida e o jogo para Herói; ou em uma perspectiva psicológica: os desejos edipianos de Herói e de Fernando, os sentimentos de culpa de Herói, de Fernando e de Bruna, os impulsos de morte (assassínio ou suicídio) de Herói, de Lula, de Bruna e do pai do menino internado.

No plano social, a queda se dá na degradação das relações humanas e nas condições de vida da população: a extração do sururu, a malária, a miséria, o fanatismo religioso, a violência, o autoritarismo, como exemplifica *Calunga* e parte de *O Anjo*.

Além desses tipos de queda, é também recorrente a referência à queda edênica. As imagens arquetípicas — algumas mais, outras menos explícitas — do jardim edênico, do tempo primitivo, do homem primeiro, conferem às obras uma dimensão universal que engloba e transcende os demais tipos de queda.

Essa dimensão universalizante é devidamente embasada pelas personagens, que sempre tendem à alegorização. São personagens paradigmáticas, que se retomam umas às outras (Lula e Herói, Fernando e Herói, Constança e a Bem-Amada de *O Anjo*, Cristiano e Hilda), e todas retomam as personagens da história original e seu drama universal: Adão e Eva e a expulsão do paraíso.

Herói, dividido entre o bem (o Anjo) e o mal (a outra parte dele mesmo, ou Salomé), representa a eterna escolha que o homem tem de fazer diante dos outros homens e diante de Deus. Lula, a mais realista das personagens, é também a alegoria do trabalho, do sofrimento e da impotência humana.

Na cena final de *A mulher obscura*, Fernando e a prostituta revivem a cena bíblica da defesa que Cristo faz da prostituta. Fernando e Cristo são igualados no plano do sofrimento e da incompreensão e ambos alegorizam os padecimentos humanos por causa do pecado original.

Em *Guerra dentro do beco*, obra que fecha o ciclo da ficção de Jorge de Lima, a cena final explicitamente confere às personagens um caráter alegórico e universalizante. São Adão e Eva modernos que, apenas por um momento, antes de se entregarem ao "turbilhão" que há além dos muros do hospital, revivem a unidade perdida no paraíso. "Eram sombras da vida, poderiam se falar sem os impasses que a queda urdia entre os demais seres humanos."[27]

Nas obras de ficção de Jorge de Lima, evidencia-se, assim, a preocupação de narrar com diferentes enredos uma mesma fábula, a fábula original, fonte

27 Idem, p. 283.

28 Aguilar: Rio de Janeiro, 1958.
29 Idem, 77.
30 Idem, p. 93.
31 Idem, p. 95.

e modelo de todas as outras narrativas. Destituídas de rigorosas noções de tempo e espaço, as personagens dessas obras são sínteses ou "coágulos" de inúmeras gerações passadas, espécies de Adões e Evas deslocados, vivendo as tentações e quedas próprias do mundo moderno.

A queda é o elo entre essas obras; é o material, é a linha usada nas diferentes costuras, nos diferentes enredos dados à narrativa original.

Em entrevistas reunidas no "Auto-retrato intelectual" da *Obra completa*[28], Jorge de Lima mais de uma vez se refere ao tema da queda.

Na entrevista reproduzida no ensaio publicado no *Diário Carioca*, em 1948, ao tratar da poesia, da arte e do artista contemporâneo, o autor afirma: "Confuso e nômade, o homem moderno, como o homem da Queda, percorre simultaneamente vários caminhos com o resto da ubiqüidade que lhe sobrou."[29]

Em entrevista concedida à *Tribuna da Imprensa* em 7.6.1952, perguntado sobre a idéia central de *Invenção de Orfeu*, responde:

> A idéia central deste poema é a epopéia do poeta olhando como herói diante das vicissitudes do mundo através do tempo e do espaço.
> O que atravessa o poema de ponta a ponta é o drama da Queda. Sem a Queda não haveria história, não haveria epopéia. O poema é um momento da eternidade perdida que o poeta procura conquistar. E todo esse despojamento do espaço, tempo e corpo tende para a concepção do puro espírito capaz de sentir a tragédia da Queda e compreender a tragédia do mundo. O poeta é o seu herói.[30]

Em outra entrevista, em resposta à pergunta sobre os objetivos da obra *Invenção de Orfeu*, esclarece:

> O herói desta pretendida epopéia é, em verdade, o poeta em frente ao drama apocalíptico que vive o mundo de hoje, com os seus terrores, as suas ameaças de destruição, os seus vícios, as suas desgraças.[31]

E mais adiante, na mesma entrevista, afirma:

> O grande drama do cristianismo é o drama da Queda, pois não é? É esse grande drama que atravessa o poema de ponta a ponta.
> Nós sabemos, meu amigo, que mesmo o fenômeno histórico, todo ele, não é mais do que o *détour* do pecado. Nós perdemos com a Queda os atributos angélicos da ubiqüidade, da imortalidade e à custa de suor e de lágrimas, sofrendo e chorando,

procuramos reconquistar, em vão, esses atributos perdidos, com a televisão, o rádio; procuramos reconquistar as nossas asas que perdemos, a nossa visão ubíqua e a imortalidade pelos poemas sem tempo e sem espaço que possamos construir.

Como se nota, eram importantes para o autor idéias como *ubiqüidade, abstração do tempo e do espaço, sofrimento humano* e, especialmente, a da queda, que preside a todas as outras.

Pode-se até supor, com base nesses relatos pessoais de Jorge de Lima, que não apenas *Invenção de Orfeu* ou suas obras em prosa têm em vista narrar o drama humano pós-queda, mas toda a sua obra literária, ou, pelo menos, a parte mais significativa dela, posterior à conversão do escritor ao catolicismo.

É possível que, na concepção do autor, a implacável necessidade humana de conhecimento — origem da queda, segundo o mito cristão[32] — repetiu-se seguidamente ao longo da história e ainda se repete nos dias atuais, sob a forma de incessantes buscas no campo da ciência e da tecnologia.

Talvez, para Jorge de Lima, o fazer literário fosse o resultado, antes de tudo, de um compromisso com a causa humana. E, na sua concepção, a resolução das condições negativas em que se tem dado a existência do homem moderno devesse realizar-se, obrigatoriamente, pelo reencontro do homem atual com o homem inaugural; pela união do tempo presente com o tempo mítico. Daí o seu propósito de resgatar com a obra literária um momento, que fosse, da eternidade perdida.

Jorge de Lima, ao narrar com diferentes enredos a mesma fábula — a fábula da Criação e da queda, procura reatar o fio que liga o homem atual às suas origens e, assim, talvez, dar início a uma nova narração, a narração da história de um homem novo, feito com "barro diferente", conforme a expectativa do protagonista de *Calunga.*

32 De acordo com o *Gênesis*, o anseio pelo saber, por ter elevado o homem à condição de igualdade com o divino, levou-o à perda da vida edênica.

Jorge de Lima e o essencialismo

Nas décadas de 30 e 40 do século XX, Jorge de Lima seguramente teve contato com o movimento de renovação católica introduzido na Europa por Jacques Maritain e Étienne Gilson. Essas idéias tiveram ampla repercussão na América Latina e no Brasil, dando origem, no Rio de Janeiro, a um expressivo grupo católico, que contou com Jackson de Figueiredo como uma de suas principais expressões.

33 MENDES, Murilo. Recordação de Ismael Nery (III). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16.7.1948.

Jorge de Lima chegou, inclusive, a traduzir várias obras de escritores católicos, principalmente de George Bernanos, de quem foi amigo e correspondente durante o período em que este esteve como refugiado da Segunda Guerra na pequena cidade mineira de Barbacena.

Evidentemente, existem muitos pontos de contato entre as idéias religiosas manifestas na ficção de Jorge de Lima e as do grupo de pensadores e escritores católicos europeus. Contudo, para os limites deste estudo, interessa mais compreender eventuais relações entre a ficção do escritor brasileiro e o pensamento essencialista.

O essencialismo foi uma espécie de teoria filosófico-religiosa criada pelo poeta, filósofo e pintor (esta era a ordem de sua preferência) Ismael Nery. Espécie de filósofo sem livros (quase não tinha livros em sua casa), Nery desenvolveu um conjunto de idéias filosóficas em discussões promovidas com os amigos, na maior parte das vezes em sua própria casa. Nunca se dispôs a escrever suas teses e, por isso, poucos textos restaram daquelas reuniões noturnas ocorridas no Rio de Janeiro. Ao todo, ficaram alguns poemas do próprio Nery publicados na revista *A Ordem*, em fevereiro de 1935, que contêm idéias essencialistas; os comentários de Murilo Mendes sobre esses poemas, publicados na revista *A Ordem* em duas partes, em março e em abril de 1935; e um texto do arquiteto Jorge Burlamaqui, publicado na mesma revista, na edição de abril de 1935.

Sem acrescentar informações novas sobre o essencialismo, mas contextualizando o sistema na vida pessoal e na trajetória intelectual de seu criador, Murilo Mendes, um de seus mais próximos amigos e seguidores, publicou dezessete artigos em *O Estado de São Paulo*, entre 1948 e 1949, intitulados "Recordação de Ismael Nery". Ao comentar, num dos artigos da série, o desinteresse de Nery em registrar suas idéias essencialistas, Murilo revela ter sido ele próprio o responsável pelo nome de tal corrente filosófica: "[...] achava que ele deveria partir para os cinco continentes fazendo conferências e divulgando seu sistema filosófico, que eu batizara de essencialismo".[33]

Além de Murilo Mendes, freqüentaram as reuniões na casa de Ismael Nery, segundo o próprio Murilo, Jorge Burlamaqui, Antônio da Costa Ribeiro, Evandro Pequeno, José Martinho da Rocha, Antonio Bento, Mário Pedrosa, J. Fernando Carneiro, Aníbal Machado, Dante Milano, Genaro Vidal e outros. Ao que se sabe, Jorge Burlamaqui e Murilo Mendes foram os que mais se aprofundaram nas teorias essencialistas e, não por acaso, foram os únicos que escreveram a respeito do sistema.

O texto que expõe com maior objetividade as idéias do essencialismo é o de

Jorge Burlamaqui, que procura desenvolver as noções de tempo e espaço a partir de princípios da relatividade, na linha einsteniana, com vários pressupostos da Física, particularmente os da dinâmica, isto é, as relações de um corpo em movimento com o tempo e o espaço.

De acordo com o sistema, cada homem percebe de modo peculiar um dado concreto da realidade. Em princípio, as diferenças são mínimas, porque os homens estão próximos uns dos outros, mas, quando há um distanciamento muito grande entre eles (no tempo ou no espaço), a compreensão do mesmo fato pode ser diametralmente oposta.

Dessa forma, cada ser humano possui uma verdade relativa, que pode, aliás, constituir um erro em relação à verdade absoluta. Para expandir sua sabedoria, ele necessita afastar as causas exteriores do erro, "eliminar o supérfluo do seu essencial, e o supérfluo do essencial dos fatos observados, para atingir mais rapidamente a máxima verdade relativa possível"[34].

Jorge Burlamaqui procura ainda mostrar as relações entre tempo e espaço, defendendo o ponto de vista de que "um fato deve ser observado, estaticamente, no espaço justo, e dinamicamente, no tempo justo". Considera, assim, que as observações verificadas no espaço são imperfeitas todas as vezes que houver distâncias excessivas ou falta de distância entre o observador e o objeto. Exemplifica com a posição de uma pessoa diante de um edifício alto: perto demais, não consegue ver o todo; longe demais, considera-o extremamente pequeno. Em ambas as situações, há conhecimento imperfeito da realidade.

Assim, conclui que "a série humana total, descontínua em seus termos, deve procurar se ordenar em diferentes posições, cada uma delas sendo o espaço justo para cada homem"[35]. Essa verdade, segundo ele, também serve para o domínio moral, em virtude de nossos erros de julgamento.

O autor ainda demonstra os efeitos do espaço sobre o ser humano, lembrando que este vive sempre usando os sentidos para se situar em relação ao objeto que deseja possuir. Por isso o espaço é um mal para os sentidos, uma vez que influi nas imperfeições destes.

No plano moral, o uso da abstração do tempo e do espaço é indispensável, pois os erros morais são cometidos com mais facilidade. "Os erros morais são conseqüências de prazeres instintivos, físicos, considerados como bens imperativos."[36] Os imperativos de conservação dos elementos da vida não são contra a moral, pois esta só repele as necessidades supérfluas da vida sensitiva.

A abstração do tempo, diz Burlamaqui, é necessária no plano intelectual e

34 BURLAMAQUI, Jorge. *A Ordem.* (Rio de Janeiro), março/ 1935, p. 190.

35 Idem, p.191.

36 Idem, p.193.

37 Idem, p. 194.
38 Idem.
39 MENDES, Murilo. Recordação de Ismael Nery (VII). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24.8.1948.

moral; a abstração do espaço é necessária pelo fato de a vida ser dinâmica, isto é, existir o movimento e a evolução. E dá um exemplo esclarecedor:

> Um homem que se estudar em um momento, não se conhecerá. Um homem que estudar uma época de um país, não conhecerá a evolução do progresso neste país. Os momentos e as épocas não são estanques, são ligados aos momentos e às épocas passadas.[37]

Conclui, em seguida, que o essencialista, para estudar a moral de um homem passado, deve levar em conta que numa mesma época há homens de todas as mentalidades:

> Um corte na humanidade presente revelará homens de todas as épocas, desde o primitivo até o mais refinado, ao alcance da observação, muito mais eficiente que um produto de cultura.[38]

Explica essa afirmação dizendo que o presente de um homem é resultado do seu próprio passado e do dos seus antepassados. Dessa forma, os julgamentos morais da atualidade são normalmente errados por levarem em conta um determinado momento, e não a vida pregressa das pessoas. Coerente com esse ponto de vista, Burlamaqui chega a atribuir culpa aos antepassados de criminosos, tarados e degenerados e justifica:

> O homem em um momento é fatalizado por infinitas causas, em todas as direções. O grão de livre arbítrio que ele possa ainda possuir diante de uma ação só é avaliado na medida justa, com abstração do tempo.

Esse texto — de todos, o que desenvolve com mais clareza as idéias de Nery, mas mesmo assim com passagens obscuras e afirmações nem sempre fundamentadas — ajuda a tornar mais compreensíveis algumas referências de Murilo Mendes ao essencialismo, quase sempre enfatizando a necessidade de abstrair o tempo e o espaço.

Numa dessas referências, Murilo afirma:

> Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade.[39]

Tal qual Burlamaqui, Murilo também se refere à abstração do tempo como forma de o homem evoluir e descobrir o que é essencial. É como se, rigorosamente, não houvesse individualidades. Cada homem é um ser contínuo, é um todo. É seus antepassados e seus sucessores, concomitantemente. Ou, conforme Burlamaqui, "os momentos e as épocas não são estanques, são ligados aos momentos e às épocas passadas."

Murilo Mendes, no mesmo artigo mencionado, comenta:

> Segundo o próprio Ismael Nery, o sistema essencialista era em última análise uma reparação ao catolicismo. Sabendo da indisposição, hoje, em geral, contra as idéias católicas, resolveu Ismael apresentá-las sob outras espécies, a fim de evitar o part-pris do interessado. No dia em que o interessado se tornar católico — dizia — o sistema essencialista não lhe adiantará mais nada, pois terá sido conquistado um grau superior e definitivo.

Por meio desse texto, conclui-se que o objetivo central de Nery, com seu essencialismo era o de propagação da fé cristã. Contudo, não se tratava de um ideário falso, um chamariz para atrair o incrédulo. Para ele, as idéias filosóficas do essencialismo já estavam implícitas no próprio catolicismo, que vinha sendo cada vez mais incompreendido.

Impressiona a insistência com que os católicos da época falam da "coragem" de ser religioso naqueles anos. Mas se se toma o depoimento de Jorge de Lima a respeito das críticas que ele e Murilo Mendes sofreram quando publicaram *Tempo e eternidade*, pode-se ter uma noção mais clara do "patrulhamento ideológico" de então. É o caso, por exemplo, deste comentário de Rubem Braga:

> Crer em Deus, ser católico ou protestante, ateu ou panteísta, isso é direito de qualquer um. É uma questão íntima. Mas fazer malandragem intelectual com essas coisas, é triste. Dois homens inteligentes como esses dois, deviam ter vergonha de fazer obra tão tapeadora e vil de reacionarismo. Essas trampolinagens divinas, esse malabarismo pseudo-religioso só têm um resultado: sugestionar os incautos para esquecer o terrível drama diário da exploração do homem pelo homem. [...] Os senhores Jorge e Murilo preferem ficar em suas torres de cimento armado, espiando o céu, longe da luta das multidões que sofrem.[40]

Jorge de Lima não integrou o grupo que se reunia na casa de Ismael Nery para discutir o essencialismo. Apesar disso, tudo leva a crer que tenha tido contato com as idéias do sistema por meio de Murilo Mendes.

40 APUD LIMA, Jorge de. Mística e Poesia. *A Ordem*. (Rio de Janeiro), setembro/ 1935, p. 234.

41 MENDES, Murilo. Recordação de Ismael Nery (VII). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24.8.1948.

Murilo foi um dos amigos fiéis de Ismael até por ocasião de sua morte, ocorrida em 1934. Em 1935, Jorge de Lima e Murilo Mendes publicam juntos *Tempo e Eternidade*, que, a começar pelo título, sugere ligação com as idéias essencialistas. Além disso, Murilo ainda devia estar abalado com a morte recente do amigo (principalmente porque se converteu ao catolicismo quando desse fato) e imbuído das idéias que juntos tinham elaborado.

Se o essencialismo somente em parte está presente no ideário de Jorge de Lima, o mesmo se pode dizer com respeito à sua obra de ficção. Nela, o princípio essencialista que se destaca é o da abstração do tempo e do espaço, que se manifesta de duas formas: referências diretas e constantes a essa abstração e à alegorização da condição humana, tomada como síntese de gerações sucessivas.

Das obras de ficção, *O Anjo* é aquela em que explícita e constantemente se faz menção a esse princípio. Por seis vezes ao longo da obra é mencionado o desejo de Herói de parar ou fugir do tempo, ou de esquecer o tempo e o espaço. Para ele, esse seria o meio de encontrar a si mesmo, encontrar o tempo e a unidade perdidos; de unir o homem decaído e cotidiano com sua aspiração ao bem, representada pelo Anjo.

Esse desejo de Herói coincide com as idéias essencialistas. Em um dos artigos sobre Ismael Nery, por exemplo, Murilo Mendes comenta que o essencialismo é

> baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, *na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para descoberta do próprio essencial.*[41] [grifo nosso]

Em *O Anjo*, a noção de tempo cronológico vivida pelo homem é fruto da queda. O homem mítico do *Gênesis* não possuía essa noção porque vivia no tempo estático ou no tempo eterno da divindade. Desse modo, fazem parte da condição humana e de seu trágico destino os limites espaço-temporais de que Herói quer se livrar. Desvencilhar-se deles é alcançar um total conhecimento sobre si mesmo e atingir novamente a unidade.

No desfecho da obra, farto de Salomé e do tipo de vida que levava, Herói deseja se matar. "Se o Anjo estivesse aqui pegava nas minhas mãos e não me deixava morrer. As minhas mãos têm maus instintos", pensava ele. Com a mão direita, Herói pega o revólver para se matar, mas a outra não permite. Novamente com a mão direita, "espatifou com um murro o mostrador e os ponteiros do relógio. Era preciso parar o tempo".

E é na luta entre os dois hemisférios que o formavam — o do bem e o do mal — que Herói é levado pelos pés à janela. Dividido, o corpo de Herói conspirava contra ele mesmo. E vence o mal: a personagem atira-se do décimo terceiro andar.

A tentativa de suicídio merece, aqui, uma reflexão especial. Esse ato nunca foi aceito pela Igreja, mesmo em caso de extrema dor e degradação, motivadas pela doença. De acordo com os princípios católicos, somente Deus pode tirar a vida do homem. Sob esse ponto de vista, a prática do suicídio necessariamente implica a perda da salvação.

A personagem, contudo, desde a infância[42] via o suicídio como um direito do ser humano. Seu gesto, no desfecho da narrativa, é compatível com o pensamento inicial, mas contraditório com os postulados do catolicismo.

Ainda vivo, mas cego e com as mãos amputadas, Herói tornou-se um aleijão, uma deformidade. Perdeu a noção de tempo cronológico, mas vivia agora outra limitação:

> — Meus amigos, nem olhos tenho nem mãos pra acabar direito com a vida. E os meus pés sozinhos já não me podem levar para a morte. Estou preso à força por Jesus.
> Passado um minuto, falou mais:
> — Eu agia, pretendia fazer arte, me esforçava, eu era tempo. Agora sou múmia, sou espaço. Quero reverter à eternidade morrendo.[43]

Como se nota por meio desses fragmentos, Herói foge do tempo cronológico, mas não consegue superar os limites do espaço. Espécie de múmia, que sintetiza o passado e o presente, Herói é um corpo vivo, ainda que mutilado.

Pela ótica cristã, por ter desafiado o desejo divino, o da vida humana, Herói é punido. Como Prometeu, Herói está "acorrentado" por Jesus e paga a culpa de seus atos com a trágica condição de estar vivo. Seu desejo de "reverter à eternidade" terá de ser adiado.

Contudo, se por um lado esse "acorrentamento" a Cristo e à vida é uma forma de punição, por outro significa perdão e ressurreição, de acordo com o próprio significado de Cristo para o cristianismo. Estar acorrentado, mas vivo, é ainda ter garantida a possibilidade de "reverter à eternidade", como era o desejo de Herói.

Assim como Édipo — que desafiou os desígnios do oráculo e cometeu um crime contra o pai e a mãe — Herói igualmente desobedece ao desejo do Progenitor, o desígnio de vida. Por isso, também fica cego e tem a assistência

42 Nas primeiras páginas de *O Anjo*, há o relato da quase expulsão de Herói do colégio marista, por ele ter defendido a liberdade de suicídio.

43 *O Anjo*, p. 248.

44 *Poesia completa*, p. 209

45 MENDES, Murilo. Recordação de Ismael Nery (IX). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11.9.1948.

não de Antígona, mas da enfermeirinha do hospital, que ele julga ser a Bem-Amada.

No poema "Uma coisa vos digo", de *Tempo e eternidade*, obra contemporânea a *O Anjo*, lê-se:

> Cristo, essa luta pela Bem-Amada,
> essas fugas tremendas,
> essas sedes de poesia,
> essas viagens pela eternidade,
> essas descaídas de montanha abaixo,
> são a via sinuosa para Vós.
> Adoremos o Senhor — o Semeador, adoremo-lo.
> Adoremos o Senhor dono do Tempo, adoremos.[44]

Tal qual se diz nesses versos, os caminhos sinuosos de Herói — a decadência pessoal e social, a inadequação, a busca de um ideal feminino inalcançável, a tentativa de suicídio, a mutilação — levam todos a Deus, todos "revertem à eternidade".

Prometeu, Édipo e Herói representam um só destino: a aventura humana iniciada por Adão de sempre querer saber mais, de querer ser livre para decidir. Para isso é necessário desobedecer e, posteriormente, suportar o peso dos próprios gestos.

Fazendo referência ao episódio bíblico em que Verônica limpa o sangue de Cristo quando este sobe o calvário, Herói chama-se de "lenço sujo de Cristo" por se identificar com a divindade. Seria uma espécie de cópia imperfeita do símbolo maior do sofrimento humano. Essa identificação garante a universalidade da personagem, que representa a própria condição humana em todos os tempos, seja entre os gregos, seja à época de Cristo, seja na era contemporânea.

A idéia de homem-síntese, "coágulo" de gerações passadas, é outro traço da teoria essencialista que identificamos na ficção de Jorge de Lima. Murilo Mendes, comentando as idéias de Ismael Nery, afirma:

> Ele se sentia afim com todos os homens, dizendo sempre que tinha um pedacinho de cada um. Porque todos provêm de um único germe, desenvolvido e desdobrado através dos tempos. Acreditava firmemente no dogma da unidade espiritual do gênero humano.[45]

Espécie de compósito das várias experiências humanas realizadas por sucessivas gerações, o homem contemporâneo, mesmo sem ter consciência disso, guarda em si todos os conhecimentos, os pecados e as virtudes de sua espécie. Por isso, embora de gestos individualistas, o homem moderno deve buscar, na visão essencialista, a consciência de sua unidade, por meio da abstração do tempo e do espaço.

Não é de estranhar, portanto, que o ser humano sinta em seu interior contradições, desdobramentos ou a coexistência de vários seres.

Murilo Mendes assim depõe sobre os vários seres que habitavam o interior de Ismael Nery: "Não havia dois homens em Ismael: havia muitos homens que se disputavam o primeiro lugar no drama que ele representava."[46]

O próprio Ismael Nery, no poema "Oração de I.N." (1933), trata dessa questão:

> Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo?
> Neste corpo neutro que não representa nada do que sou [...]
> Dai-me, como vós tendes, o poder de criar corpos para as minhas almas[47]

As idéias desse poema não são diferentes das manifestadas pelo narrador-personagem de *A mulher obscura* neste trecho: "Sinto que ando com os pés de criaturas que caminharam até a coagulação do momento que eu sou".

Além disso, esse conceito essencialista reforça o ponto de vista de que os protagonistas da ficção de Jorge de Lima alegoricamente representam a condição humana, vista pela perspectiva judaico-cristã.

Um anjo acorrentado no tempo

É notório o interesse de Jorge de Lima em abstrair a noção de tempo e espaço na sua ficção, como meio tanto de conferir universalidade às suas personagens e às suas obras quanto de remetê-las ao tempo mítico. Contudo, os planos ideológico e estético dessa ficção se contradizem: as obras trazem inúmeras marcas de temporalidade. Mesmo aspirando à atemporalidade, a ficção de Jorge de Lima é uma espécie de mosaico das grandes tendências da prosa e da vida cultural brasileiras verificadas entre os anos 1920 e 1940.

Semelhantemente à figura que dá nome à sua primeira obra de ficção aqui considerada — *O Anjo* —, cuja natureza é ao mesmo tempo celeste e terres-

46 MENDES, Murilo. Recordação de Ismael Nery (VI). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6.8.1948.

47 *A Ordem* (Rio de Janeiro), fevereiro/1935, p. 89.

tre, humana e animal, a prosa de Jorge de Lima se caracteriza pela dubiedade: ela ora está presa ao mito, ora ao mundo temporalizado dos homens.

A despeito de sua posição contrária ao engajamento ideológico da literatura dos anos 1930, sua obra se mostra profundamente comprometida com a pregação dos ideais católicos, o que em essência — consideradas as diferenças ideológicas, é claro — não difere da pregação socialista de vários romancistas da época.

E, se se consideram as relações entre engajamento político-ideológico e representação da realidade em literatura, o que se nota na ficção de Jorge de Lima, principalmente em seu último romance, é que a pregação religiosa beira o proselitismo que marcava, por exemplo, os romances de Jorge Amado da fase proletária.

Jorge Amado criticou em *Calunga* a ausência de uma direção política clara para os oprimidos.[48] De fato, não era essa a intenção do autor já que a única direção que podia dar à sua obra era a de essência cristã. Apesar disso, guardadas as diferenças ideológicas, os dois autores se mostram igualmente empenhados em uma causa.

Talvez Jorge de Lima não tenha alçado vôos tão altos em sua ficção quanto em certa parte de sua poesia. Contudo, é autor de uma prosa significativa, que merece um lugar próprio em nossa literatura, principalmente por causa dos rumos quase únicos que tomou.

Narrando a história do homem moderno, Jorge de Lima narra também a história do homem de todos os tempos. Por meio da glosa e da alegoria, reconta sucessivas vezes a narrativa do homem original como forma de reatar o fio da história humana.

A queda é uma quebra. A quebra da inocência, que corresponde à inconsciência, ao não-saber. Na visão do autor, o homem, em sua ânsia inesgotável de conhecimento, afastou-se de sua própria origem transcendente e busca sempre regressar. Jorge de Lima, escritor, artesão das palavras, procura, com sua ficção, recompor o fio partido a fim de contar uma nova história da humanidade.

Como Prometeu, Jorge de Lima anuncia o nascimento de uma nova civilização, de um homem novo, feito de "barro diferente". Com suas palavras de fogo, que pregam a abstração do tempo como forma de imersão no tempo mítico, mostra-se, contudo, completamente aprisionado no próprio tempo.

48 Assim comenta Jorge Amado: "Não sei se houve qualquer espécie de intenção política em Jorge de Lima ao escrever *Calunga*. Mas sem dúvida ele não agradará muito àqueles que vivem hoje, quase histericamente, clamando pelo romance de reação ao social e ao local. Não é um romance revolucionário. Quando termina o livro não se enxerga nenhum caminho. Ficou somente a água. Mas é o romance da miséria daqueles todos que moram ali. Social, local, mas profundamente humano e universal". (Apud Edson Luís. *História crítica da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935, p. 260).

William Cereja é autor de *Literatura Brasileira* [Saraiva/Atual] e *Texto e interação* [Saraiva/Atual]. É doutorando no LAEL da PUC-SP.

DA IMAGEM ÀS IMAGENS EM MOVIMENTO

o narrativo na *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima

Fábio de Souza Andrade

Resumo A leitura da *Invenção de Orfeu,* súmula do percurso poético de Jorge de Lima, implica a consideração simultânea de uma série de questões: o engajamento modernista do poeta, o diálogo do poema com a tradição épica brasileira, a mescla de épico e lírico que marca o poema longo na literatura moderna. Este artigo propõe um caminho crítico na interpretação da *Invenção de Orfeu* que, ao lado de reconhecer a importância de sua ousadia imagética, aborde os aspectos narrativos da obra.
Palavras-chave Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu,* Modernismo brasileiro.

Abstract *The reading of* Invenção de Orfeu, *summary of Jorge de Lima's poetic journey, implies the simultaneous consideration of a series of topics: the poet's partake in Modernism, the poem's dialogue with the Brazilian epic tradition, the mixture of epic and lyric that characterizes the long poem in modern literature. This paper proposes a critical orientation in the analysis of* Invenção de Orfeu, *that besides recognizing the importance of its imagetic daring also intends to bring forth the narrative aspects of the poem.* **Keywords** *Jorge de Lima,* Invenção de Orfeu, *Brazilian modernism.*

1. A imagem hermética: a *Invenção de Orfeu* e seu lugar

Cada vez que a obra de Jorge de Lima vem à baila, traz consigo uma série de questões espinhosas a serem enfrentadas por aquele que se propõe a tornar mais nítida a compreensão deste escritor plural e de longa história criativa, transitando por artes e estilos diversos. Todo estudo sobre o poeta e romancista alagoano acaba forçado a optar entre uma abordagem particularizante, destacando e realçando altos e baixos de algum dos momentos que compõem sua fisionomia, e uma aproximação unitária, em busca de um projeto literário, um fio persistente a alinhavar as fases e faces do autor de Mira-Celi.

Os percursos biográfico e criativo de Jorge de Lima se espelham em sua extensão e complexidade. O criador dividiu-se entre a pintura, a fotomontagem de inspiração surrealista, o romance, mas brilhou acima de tudo na poesia. O homem dividiu-se entre a medicina, a política, a militância católica e o ensino. Começou a vida junto à Serra do Cachimbo (Alagoas), onde Zumbi construiu seu Quilombo dos Palmares, e terminou seus dias num consultório médico, também consultório de poesia, no Rio de Janeiro, então capital da República. Esta convivência próxima do mítico e do primitivo com o moderno incipiente, sintomática da condição do próprio país, contribuiu para a formação de uma personalidade literária forte, ganhando em relevo na fase final do poeta, composta pelos seus dois últimos livros: o *Livro de sonetos*, 1949, breve em seus 78 poemas, e sua súmula-testamento poético, a *Invenção de Orfeu*, de 1952, epopéia lírica em dez cantos.

O primeiro destes livros presta-se bem, em sua condensação, à função de mapa de procedimentos formais, eixo de referência para a leitura do extenso e hermético poema final. Nele, afirmava-se uma nova dicção, muito pessoal, calcada na força das imagens, tributária tanto do contato com a revolução técnica operada pelas vanguardas européias deste século (especialmente, os surrealistas), como da continuidade das linhas de força do simbolismo francês do XIX, dicção esta que daria vazão à retomada de todo material poético, muito diversificado, que Jorge de Lima trabalhou ao longo de seu caminho pessoal, estilisticamente bastante acidentado.

Numa primeira incursão crítica à obra do poeta, concentrei-me sobre a imagem como medula e fundamento na lírica final de Jorge de Lima. O resultado foi publicado em *O engenheiro noturno:* a lírica final de Jorge de Lima (São Paulo: Edusp, 1997), livro articulado em três longos capítulos. No primeiro deles, "Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências", apro-

ximo, a partir de uma perspectiva comparatista, os dois amigos poetas, que se conheceram num momento chave da carreira de ambos, no cenário da renovação carioca do catolicismo nos anos 30, comungando um certo catolicismo herético, desenvolvido à sombra do orfismo de Ismael Nery e da assimilação de aspectos parciais da poética surrealista. Esta aproximação é pensada em paralelo com um breve retrospecto sobre os mecanismos que levaram a certa naturalização dos procedimentos vanguardistas, especialmente ao rápido abrandamento do poder de choque que, inicialmente, a técnica da montagem trazia, conferindo-lhe o estatuto de recurso expressivo entre outros, a serviço de uma intenção estética unificadora, da construção de uma obra individual, única, que estava bastante distante do contexto de seu surgimento inicial, de dissolução da arte na vida.

Um segundo capítulo, "Fanopéia em Jorge de Lima: a imagem órfica e hermética", recolhe, na obra anterior do poeta, indícios dispersos da importância que a imagem calcada em metáforas absolutas, cifrada e complexa, viria a assumir na obra final,convertida em espelho partido de um mundo cujos valores e sentido não mais são assentes, tampouco comungados coletivamente, mas refundados como protesto individual à totalidade falsa e aprisionadora. Os mecanismos de funcionamento maduro desta nova modalidade de imagem, resistente à interpretação, na poesia de Jorge de Lima foram buscados por meio de uma leitura cerrada dos poemas do *Livro dos sonetos*, penúltimo volume de poesia do autor.

Por fim, o último capítulo, "O engenheiro noturno e a *Invenção de Orfeu*", antecipava em esboço algumas das preocupações para as quais me volto aqui, como a possibilidade moderna do poema longo e a intrigante pluralidade de formas e fórmulas poéticas que convivem nesta epopéia peculiar, provocando uma tensão entre a perfeição e acabamento dos poemas breves incrustados nos cantos, pedindo por leituras autotélicas, e sua inevitável sujeição à necessidade narrativa do todo.

Na *Invenção de Orfeu*, expressão máxima do estilo final, somam-se à dificuldade primeira da construção imagética ousada e inovadora problemas de natureza bastante diversa. O próprio poema é uma grande indagação sobre a possibilidade moderna do poema longo, contradição nos termos para autores como E.A.Poe e Benedetto Croce. Estão lá, implicadas, uma reflexão sobre a relação entre o mito e a poesia moderna; uma incorporação da história brasileira, poética inclusive, nas citações de episódios, formas e temas tipicamente nacionais; e, não menos importante, a convivência da engenharia poé-

tica, construção pensada, com a noção de jorro, de expressão intuitiva, habitualmente associadas a Jorge de Lima, um poeta prolífico.

Se, numa primeira aproximação, o poema parece convidar a uma leitura que atente para esta primazia do aspecto imagético, em sua novidade e estranheza, como razão primeira de sua importância, seu interesse não se esgota nesta dimensão. Um poema é um punhado de imagens e um sentimento que as anima, comportando sempre, mesmo que discreta e encoberta, uma narração em embrião. Aqui, neste caso em particular, a narração tem papel muito mais central, visível desde a filiação de gênero sugerida pelo próprio autor (que batizou o poema de *épico subjetivo*), até as infinitas repercussões, ideológicas e até mesmo políticas, inerentes à matéria poética que aborda. Um simples cotejo de *Invenção de Orfeu* com a tradição épica brasileira tal como descrita por Sérgio Buarque de Holanda em seus *Capítulos de Literatura Colonial* pode confirmar esta importância. Roger Bastide e Gilberto Freyre por exemplo dão pistas sobre o tratamento dispensado à convivência colonial com o escravismo em Jorge de Lima[1]

O esforço de compreensão da obra final de Jorge de Lima deverá, mais cedo ou mais tarde, contemplar um exame meticuloso da mescla de gêneros na *Invenção de Orfeu*, quando acompanhada pelo fio da narrativa; o que aqui se propõe é uma discussão preliminar de estratégias de aproximação crítica e hipóteses de trabalho que façam justiça à importância do tema. Habitualmente, têm-se contornado a questão recompondo o seu diálogo com a tradição épica ocidental, com os modelos clássicos (Virgílio, Dante, Camões, Tasso), dos quais o poema teria tomado emprestada grande parte de seu arcabouço narrativo.[2] Ora, se esta dimensão é importante, não menos relevante é a tensão que *Invenção de Orfeu* estabelece com as tentativas locais de realizar a forma épica, com todas as conseqüências para o esboço da idéia de nação no Brasil, em diversos momentos de nossa história.

É preciso não perder de vista a proximidade de Jorge de Lima com a paisagem e história brasileiras, sobretudo nordestina, e seu ajuste de contas com a tradição literária romântica (em que a exaltação da natureza assume papel estratégico no projeto ideológico de construção de um mito de nacionalidade), agora filtrada pelo impulso e olhar modernistas, dessublimatórios. Neste sentido, a *Invenção de Orfeu* é também uma tentativa de recapturar a matéria vertente da história e da experiência pessoal do poeta, literária inclusive, em tom de anti-epopéia, voltada para a glória anônima, para as "geografias pobres", as "faces perdidas" e para as "flores pétreas" (*Invenção*

1 Leia-se a respeito, o recente artigo de Lúcia Sá, pesquisadora brasileira radicada nos Estados Unidos, tratando da questão pelo ângulo da incorporação da relação entre os colonizadores e os índios brasileiros tal como tratada no poema. Cf. SÁ, Lúcia. "Invenção de Orfeu e o palimpsesto indígena." *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin, XXXVII, 2000.

2 Cf. BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito, 1978.

de Orfeu, Canto 1) das possibilidades caladas e injustiças perpetuadas. Tudo isto, naturalmente, mediado pela dificuldade crucial da forma nova escolhida, a da epopéia lírica.

Ressalte-se que Jorge de Lima foi também romancista e ensaísta, tendo exercido outras modalidades de expressão narrativa, que podem ajudar, e muito, na avaliação do peso relativo que o épico tem na equação da *Invenção de Orfeu*. Assim, é preciso que nos voltemos também para este lado menos estudado da produção de Jorge de Lima, uma espécie de primo pobre de sua poesia — a obra em prosa — especialmente nos quatro romances que constituem o núcleo da carreira ficcional do autor: *O Anjo* (1934), *Calunga* (1935), *A mulher obscura* (1939) e *Guerra dentro do beco* (1950). Numa via de mão dupla, Jorge de Lima narrador além de revelar as marcas do criador obsessivo de imagens impactantes, do poeta, esclarece também sua maneira de costurá-las numa estrutura seqüencial, numa história, em que aspectos determinantes da expressão épica (como o elemento mimético) se deixam apanhar com maior transparência. Duas palavras então sobre Jorge de Lima romancista, para exemplificar como o cotejo de percursos pode ser revelador.

2. Os fios da meada: presença da narrativa na Invenção de Orfeu de Jorge de Lima nas pegadas de sua obra romanesca (*O Anjo*, 1934, *Calunga*, 1935, e *Guerra dentro do beco*, 1950).

Muito do projeto modernista brasileiro continua ainda hoje bastante mal conhecido em sua diversidade, alcance e conseqüências. Reedições recentes de Murilo Mendes e Jorge de Lima nos volumes ambiciosos da Nova Aguilar, por exemplo, ajudam a corrigir o foco da crítica, recompondo o arranjo das peças no tabuleiro da literatura local. Mas, se a prosa peculiar e curiosíssima do poeta mineiro também foi contemplada na edição de 1997, a ficção do autor da *Invenção de Orfeu* ficou de lado, a exemplo do que já ocorrera na primeira edição reunida de sua obra pela Aguilar (1958). Anunciada em dois volumes, poesia e prosa, o segundo, dedicado aos romances, nunca chegou a ser publicado. Só agora, quase quarenta anos depois, a Record os recoloca em circulação, começando por *Guerra dentro do beco* (1950) e *Calunga* (1935), seguidos por *O Anjo* (1934) e *A mulher obscura* (1939).

Ao contrário do que acontece com Murilo, a ficção de Jorge de Lima sempre foi um pouco desprestigiada em relação aos versos. Em *Guerra dentro do*

beco, escrito no início da década de 40, o aspecto desnorteado do protagonista, um pintor limitado engolido pela vida social, corresponde bastante ao caráter errático do romance. Se tenta apanhar o ambiente de discussão, estética e ideológica, que tomava conta do movimento de renovação católica no Rio de Janeiro dos anos 30 (no qual Jorge de Lima tomou parte), o livro não é capaz de individualizar convincentemente os conflitos de seu tempo na personagem central, Júlio Aguiar.

A crise precipitada pelo aborto e a doença da mulher, bibelô burguês que o esteta decadente julgara poder moldar à sua imagem, põe a nu sua fraqueza moral, o enredamento do belicoso beco interior do título. O tom exaltadamente cristão, dostoievskiano em falsete, às voltas com as figuras do salvador desinteressado e do tentador mefistofélico, deforma o retrato em caricatura, num romance de tintas trágicas, enfáticas e desajeitadas.

Já *Calunga* (1935) ressurge hoje igualmente datado, manifestação ortodoxa da vertente social e engajada do romance brasileiro de 30. Como Júlio Aguiar, Lula Bernardo é um impotente bacharel do litoral que volta às origens, para o interior de Alagoas, atendendo ao chamado da terra, que devora tanto suas boas intenções, quanto o ímpeto reformista.

Confrontado com a culpa de ter abandonado a família, mesmo pouco à vontade na fantasia de homem do campo, Lula instala-se como fazendeiro. Acaba tragado pelas engrenagens da política local, personificadas nas maldades frias do coronel vizinho, escorado no clientelismo e na jagunçagem, numa reencenação fatalista do destino humano para a queda. Mais acabado estruturalmente do que a *Guerra dentro do beco*, *Calunga* não alcança o vôo que Jorge de Lima alça a partir do mesmo material simbólico nos poemas de inspiração regionalista [3].

A disposição protéica da forma em seu percurso poético, típica da fase heróica do Modernismo, também se reflete nos romances, nas suas idas e vindas estéticas e ideológicas, próprias do momento de efervescência cultural e da multiplicação de tentativas de explicar o país, contemporâneas ao seu amadurecimento literário.

Prismatizada por este empenho analítico em desvendar o Brasil, a incorporação dos procedimentos artísticos das vanguardas européias do começo do século já aparece no romance de 1934, *O Anjo*, o mais interessante dentre os romances que deixou. Seu caráter híbrido antecipa temas e combina estratégias narrativas que Jorge de Lima desenvolveria futuramente. Assim, as vertentes social e interiorizante que marcaram a ficção brasileira em 30

3 Sobre *Novos poemas* e *Poemas negros*, ver *O engenheiro noturno:* a lírica final de Jorge de Lima. Op. cit., p.24ss.

assumiriam aspecto próprio neste livro, de laivos surreais e filiado ao experimentalismo modernista: teriam sido incorporados como elementos a serviço do todo, mais esboçados do que eleitos sem reservas como modelos e soluções estéticas ideais.

Espelhado em um protagonista alegoricamente denominado Herói, o romancista trabalha a divisão da personagem entre o mundo da origem e da infância, onde se justapõem a miséria social e a riqueza simbólica da província, e o mundo vertiginoso da cidade, do anonimato, da multidão, ameaçador, mas também atraente para o boêmio e esteta *in nuce*. A narrativa, entrecortada de prosa poética, valendo-se da técnica da montagem, tem seu toque surreal no companheiro de peripécias de Herói, o Anjo que dá nome ao texto e, paradoxalmente, humaniza-se em percurso contrário, em forma de quiasma, ao do protagonista, Herói, que aos poucos vai se descolando das obrigações cotidianas, eterizando-se.

As rupturas na organização do espaço-tempo, o onirismo, o tema moderno por excelência do artista em crise, fascinado e horrorizado pela cidade, aproximam *O Anjo* do universo do surrealismo. Bem ou mal resolvida, trata-se de uma absorção crítica e parcial das técnicas surrealistas, adaptadas às necessidades expressivas de um grupo de artistas brasileiros de preocupações espirituais peculiares, que combinariam catolicismo e arte, enxergando no ato da criação estética um simulacro da criação divina, no poeta um pequeno demiurgo, sacralizando o mundo e a natureza.

O parentesco destas idéias com o Essencialismo do poeta bissexto, pintor e visionário Ismael Nery é evidente. As leituras do neotomismo de Jacques Maritain e a convivência com Georges Bernanos também entram neste cadinho pessoal que enforma o catolicismo do poeta. Talvez aí esteja um dos maiores interesses da produção ficcional de Jorge de Lima: falha como seja, denuncia estações intermediárias para as suas aparentemente abruptas guinadas estéticas, aponta continuidades onde tudo lembra saltos. Mais, acaba por apontar uma dificuldade de formalização que se reproduz em sua obra poética final, dificuldade que não aparece por defeito ou falha de seu criador, mas que corresponde à complexidade da charada formal que se propõe a resolver, especificamente nossa, brasileira.

William Cereja sustenta que a afirmação de certo universo pessoal, invariável, se deu desde o início deste percurso de narrador que Jorge de Lima desenvolveu, paralelo ao do poeta que encerrou sua produção com uma forma, o épico, em que o narrativo tem papel central.[4] O apego ao imaginário

clássico, a valorização dos mitos fundamentais do cristianismo (em especial, o da queda), a preferência por protagonistas que espelhem a condição moderna do artista seriam traços essenciais do perfil jorgeano enquanto romancista; a opção religiosa do autor, reconvertido ao catolicismo no momento em que a Igreja brasileira passava por um processo de renovação, guinando em direção a um reformismo e intervencionismo social, transpassa sua evolução, diz William, e tem papel determinante no aspecto final dos romances.

Para evitar os rótulos redutores, como a filiação sem mais de Jorge de Lima ao grupo católico carioca, William vê-se obrigado a trabalhar em diversas frentes. Trata-se de convencer o leitor de que os romances não são mal-realizados, colcha de retalhos de procedimentos, ecletismo irresponsável; ao mesmo tempo, de demonstrar a atualidade das preocupações estéticas do autor, colocando em cena a própria figura do criador, impotente, falível e consciente desta falibilidade, além de contextualizar a tendência à combinação de modelos dificilmente reconciliáveis que caracteriza a ficção de Jorge de Lima; em suma, de evidenciar uma certa coerência que permita falar em projeto artístico e unifique num percurso inteligível os quatro romances, apesar de sua diversidade formal.

O caráter composto das experiências ficcionais de Jorge de Lima é respeitado pelo trabalho de William, que tem em seu ponto de partida — *O Anjo*, de 1934 — o objeto ideal. Mas é justamente o elemento ideológico (a opção católica) que sustenta a tese central do trabalho de William. Na leitura dos demais romances, explicando o sucesso ou o insucesso da forma. O espiritual acaba por engolir o ético (o social em *Calunga* justificaria sua filiação ao romance regionalista de 30, não fosse a leitura alegórica e religiosa que, na visão de William, prevalece) e o estético (o surrealismo n'*O Anjo* é mais uma roupagem do drama adâmico que Jorge de Lima revive obsessivamente como exemplo universal e invariável da condição humana). Na argumentação de William, a crítica tem lido erroneamente a obra ficcional jorgeana por não conceder suficiente atenção a este componente determinante que diferencia sua produção das correntes hegemônicas na época, tornando-a irrealizada de acordo com parâmetros inadequados para julgá-la, submetendo-a a uma patrulha ideológica extemporânea.

A ênfase analítica do trabalho, de clara preocupação didática, minúcia e rigor no tratamento das diversas correntes envolvidas na formulação da fisionomia específica da prosa de Jorge de Lima, acaba resultando num paradoxo. A consciência do caráter híbrido do objeto leva William a ocupar-se de

4 Cf. CEREJA, William R. *O Anjo caído*: fisionomia da ficção de Jorge de Lima. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — FFLCH-USP.

cada uma das forças em jogo na prosa do autor separadamente, escolhendo um método de trabalho que o coloca refém do estabelecimento de correspondências biunívocas. O paradoxo é que acabam se perdendo nuances que o trabalho afirma presentes; a interpenetração e cruzamento de correntes dilui-se em parte na descoberta dualista das semelhanças e diferenças, armadilha que a própria seriedade do pesquisador preparou. A timidez em propor uma síntese talvez impeça o trabalho de dar um salto interpretativo e avaliatório. No afã de respeitar ao máximo o rigor, corre-se o risco de perder-se na extrema universalidade, na redução ao máximo denominador comum, ele próprio mínimo.

Quando percebe invariáveis em *Calunga*, n'*A mulher obscura* e em *Guerra dentro do beco*, como a repetição do tema da queda e da falibilidade orgulhosa resumindo o destino humano, ou a busca de um ideal feminino que concilie sensualidade e misticismo, traços também marcantes da produção poética do autor, William está em terreno seguro: identifica o material simbólico fundamental à ficção de Jorge de Lima, ao lado do universo da infância nordestina. Dá-se o mesmo quando aponta a constância com que o tema do criador angustiado reaparece nos quatro romances, apesar das diferenças de gênero, ambientação e estilo. E não apenas na ficção: o trabalho mostra que passagens em prosa poética foram incluídos por Jorge em livros de poesia, numa prova clara das ligações entre as diversas modalidades de escrita praticadas por ele.

O problema aparece quando passa a ler nos quatro livros que toma por objeto de análise como o Livro e cede, ainda que parcialmente, à tentação de ler literatura como testemunho de doutrinas. Neste ponto, a volta constante a arquétipos da tradição cristã-ocidental deixa de ser tratado como um recurso literário à experiência humana sedimentada em mitos — *topói* que têm história literária própria e lógica interna ao universo das narrativas — e reverte ao mundo das idéias, das angústias espirituais e políticas que estão por trás do homem público que foi o autor.

Do ponto de vista da história cultural, trata-se de um movimento da maior relevância e William reconstrói o ambiente de acirramento no debate ideológico entre esquerda e direita, acompanhando as flutuações do grupo católico, como um todo — e as de Jorge de Lima, em particular — com extrema fidelidade. Mas os méritos e deméritos próprios do ficcionista, assinalados pela análise empreendida, aparecem atenuados pelo traço que William descobriu como o mais forte de sua fisionomia: a opção militantemente cristã,

que subjuga os modelos e molda a estrutura segundo as suas necessidades. Ainda assim, seu trabalho dá um importante passo para a compreensão do Jorge de Lima romancista, essencial para quem pretende aproximar narrador e poeta em seu poema testamento, a *Invenção de Orfeu.*

Na aproximação do poeta — servindo-se de uma forma essencialmente marcada pela narrativa, a epopéia, ainda que em versão moderna e problemática — e do romancista — para o qual as imagens tinham apelo construtivo inegável — tira-se a lição de que a incorporação de motivos temáticos e formais da história brasileira na *Invenção de Orfeu* não pode ser dissolvida em mera análise conteudística. A avaliação de sua importância só cabe dentro da grande charada formal e crítica que o poema final de Jorge de Lima tem provado ser ao longo dos últimos quase cinqüenta anos, desafio que ainda persiste e para o qual o presente projeto se encaminha.

3. Dificuldades da forma: o local e o cosmopolita na arte moderna brasileira

Na discussão do sentido histórico que recobre os problemas técnicos enfrentados por grandes nomes da arte brasileira, Rodrigo Naves encontrou um par de conceitos que descrevem bem o horizonte de equilíbrio precário entre a forma lograda e a irresolução formal que circunscreve boa parte da produção plástica nacional mais representativa, instabilidade que não se aplica apenas a ela: uma fina linha separa o estágio de dificuldade da forma, da *forma difícil*, título de seu livro.[5]

Naves aborda a pedregosa estrada que leva à constituição da brasilidade em obras tão díspares quanto as de Guignard, Volpi, Lasar Segall e Amílcar de Castro. Divididas entre o apelo das soluções formais tomadas por empréstimo à vanguarda européia, soluções que apontam para o abandono da vocação ilusionista da arte naturalista, e a necessidade de dar vazão a uma matéria local clamando por expressão, as soluções híbridas adotadas por cada um deles são examinadas em profundidade. No caso de Guignard, as paisagens lavadas das montanhas mineiras sugerem tempo suspenso e eternidade. Apesar de aparentemente desrealizadas, em consonância com a tendência da arte moderna dos grandes centros mundiais, encontram-se incrustadas de signos muito marcadamente locais, tais como as bandeiras de São João, os balões, os folguedos populares, as igrejinhas com cara de festa.

Para os leitores da *Invenção de Orfeu*, é bastante sugestiva a ênfase na di-

5 NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil*, São Paulo: Ática, 1996.

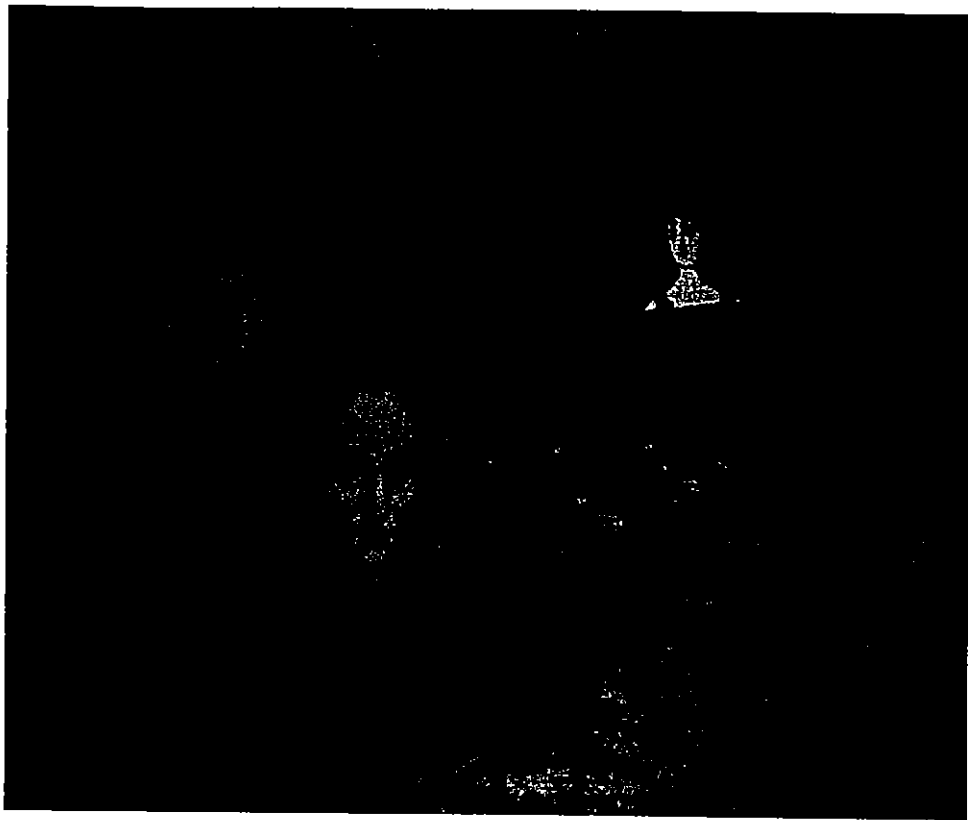
6 Sobre a relação peculiar do poeta Jorge de Lima com as vanguardas européias, ver *O engenheiro noturno*: a lírica final de Jorge de Lima. Op. cit., p.48ss.

ficuldade de compor a ampla escala do olhar, tendendo à transcendência, abrindo-se para uma dimensão cósmica, de diluição de contornos específicos, esfumando a realidade e sugerindo uma abstração da paisagem, com a atenção detalhista, voltada para a apreensão das particularidades locais e historicamente ancorada na experiência brasileira. Como acontece na obra de Jorge de Lima, também aqui um olhar recoberto de afetividade revela uma tendência à neutralização das relações conflitivas do mundo do trabalho, cujo potencial explosivo fica hibernando no universo de Guignard, esconjurado por certa fixação em elementos imemoriais, arcaicos da nossa organização social, fundada no favor e no compadrio, e economizando sua contaminação pela modernidade problemática (presente, contudo, pela incorporação de traços técnicos tomados às vanguardas). A dificuldade da forma deriva desta tensão mal resolvida, que paradoxalmente é a responsável maior pela sua singularidade e contribuição pessoal, marca indiscutível e inconfundível da personalidade do artista, livrando-o do risco da mera assimilação atrasada de modelos europeus, da filiação epigonal e sem lastro histórico que a justificasse.[6]

Segundo Naves, a pintura de Guignard não alcançou o salto para a "forma difícil", estágio em que as contradições não aparecem como obstáculo à realização estética integral, mas são internalizadas, tornando-se vetores estruturais da própria recusa de compactuar e deixar-se assimilar da obra, crítica e resistente. Transposta à poesia de Jorge de Lima, a questão se reproduz: teria o poeta materializado na *Invenção de Orfeu* a "forma difícil"? Estaríamos às voltas com um fracasso parcial, decorrente das dificuldades de realizar um poema de fôlego épico na modernidade ou, ao contrário, com uma rara riqueza formal, localizada precisamente na dificuldade de um poema cuja leitura arriscada se paga inteiramente?

O caminho mais curto para o que há de brasileiro em Jorge de Lima certamente passa pelas suas contradições ideológicas, sua expressão ensaística e artística manifesta, sua militância regionalista, pela apropriação que faz de ritmos e melodias populares, nos poemas negros, ou de motivos da épica colonial brasileira. Em seu poema final, cuja vocação é a de súmula de percurso, não faltará material que alimente esta discussão, presa ao domínio do temático. Ao contrário de sua obra narrativa, cuja leitura parece sugerir, para falarmos como Naves, que estamos efetivamente confrontados por um bloqueio formal, pela incapacidade de encontrar solução a contento, a *Invenção de Orfeu* parece ser o lugar do salto qualitativo em Jorge de Lima: em sua tentativa de conjugar a forma lírica e a forma épica talvez esteja a verdadeira forma, difícil, da epopéia moderna e brasileira, tingida das cores da

subjetividade partida, expressa em constelações de imagens complexas. A charada crítica talvez encontre nesta hipótese, se não o caminho de decifração final, uma possibilidade de recolocar os termos da equação de maneira mais reveladora.

Fábio de Souza Andrade é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo e autor de *O Engenheiro Noturno*: a lírica final de Jorge de Lima [Edusp, 1997] e *Samuel Beckett*: o silêncio possível [Ateliê, 2001].

MÁRIO, JORGE *Marcos Antonio de Moraes*

Resumo "Mário, Jorge" busca reconstituir a amizade entre os escritores Mário de Andrade (1893-1945) e Jorge de Lima (1893-1953). As afinidades artísticas e a admiração mútua são documentadas por meio de artigos jornalísticos, dedicatórias em livros, manuscritos literários, fotografias e correspondência pertencentes ao Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. **Palavras-chave** Mário de Andrade, Jorge de Lima, biografia.

Abstract *"Mário, Jorge" intends to reconstitute the existing friendship between Brazilian writers Mário de Andrade (1893-1945) and Jorge de Lima (1893-1953). Their artistic affinities and mutual admiration are documented in newspaper articles, book dedications, literary manuscripts, photographs, and correspondence belonging to the Mário de Andrade Archives, in the Institute for Brazilian Studies of the University of São Paulo.* ***Keywords*** *Mário de Andrade, Jorge de Lima, biography.*

"[...] você, Mário, é dessas pessoas que a gente tem que levar a sério mesmo, e amar respeitando." [Carta de Jorge de Lima, 6.8.1929]

"Jorge [...] se vivêssemos na mesma cidade talvez você exercesse na minha vida um papel de anjo. Não digo papel corretivo, mas confortativo". [Carta de Mário de Andrade, 24.12.1933]

Sururu em Maceió*

A seção "Registro Social" do *Jornal de Alagoas* noticia em 11 de dezembro de 1928: "Pelo *Manaus* passou domingo (9.12.1928) pelo nosso porto o escritor paulista Mário de Andrade que vem gozar suas férias pelo Nordeste". Do turista que, nesse ano, publicara *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a música brasileira*, o cronista esboça um perfil intelectual com uma ponta de excentricidade: "Ninguém, neste momento tem sido mais discutido, mais atacado e mais elogiado que este jovem homem de letras. Dele tem se dito tudo: que é um gênio, que é um *'blagueur'*, que é apenas um fazedor de tolices". Todavia, o tom desse grifo não assinado revela deferência ao "erudito", ao "homem que trabalha" e que pouco se importa com as críticas feitas a ele. A nota publicada no periódico de Maceió não esquece de reforçar a cortesia devida ao modernista, informando que "ao ilustre viajante os srs. Jorge de Lima e José Lins do Rego ofereceram um almoço com comidas e refrescos da terra"[1].

Diferente do que informa o cronista social, o sentido de trabalho norteava Mário de Andrade nessa viagem que o deixara, durante um domingo, na capital alagoana, em um dos desembarques do vapor. O bilhete marítimo o levaria ao Rio Grande do Norte para que esse "anti-viajante" — sempre oprimido pela inquietação de abandonar o seu mundo lospeschávico da Barra Funda, fruído entre livros e familiares — lá iniciasse as tarefas de uma "viagem etnográfica", como o próprio Mário a denominaria. O desejo de conhecer as manifestações musicais populares do Nordeste fundamentava um projeto acalentado pelo menos desde março de 1926, quando o escritor confidencia ao amigo Manuel Bandeira a intenção de conhecer a Bahia, o Recife e o Rio Grande do Norte. Mário, que vinha realizando trabalhos especulativos sobre a expressão musical brasileira, com matéria recebida de amigos, tencionava presenciar as representações folclóricas, as danças dramáticas, as músicas de feitiçaria do Nordeste para que essas experiências lhe dessem embasamento mais sólido para vôos

* Agradeço as sugestões de Telê Ancona Lopez para a elaboração deste artigo.

1 "Mário de Andrade em Maceió". In: SANT'ANA, Moacir Medeiros de. *Documentário do Modernismo. Alagoas 1922-1931.* Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1978, p. 97.

ensaísticos futuros. Em Natal, Mário era esperado pelo "amigo do coração" Luís da Câmara Cascudo, com quem se correspondia desde 1924. A esse camarada potiguar, em março de 1928, Mário tinha comunicado os planos da viagem, escolhendo lugares e determinando interesses de quem se dispunha "a escutar e registrar coisas e passear [...] e escarafunchar depois o mais possível Rio Grande do Norte e Ceará". Pretendia partir em dezembro, ficando fora de casa até que também pudesse passar "por Pernambuco, visitando o sertão dele e esperando o Carnaval em Recife"[2].

Antes dessa projetada viagem, porém, lhe sucedera outra, mais extensa, por caminhos outros mais inusitados, uma "bonitíssima duma viagem", "pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega". Mário, entre maio e agosto de 1927, tornara-se o arrimo de uma pequena comitiva da qual participavam a grande dama da aristocracia cafeeira, D. Olívia Guedes Penteado, senhora ilustre e ilustrada, amiga dos modernistas, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e a filha de Tarsila do Amaral, Dulce. A vilegiatura, plena de prazeres e descobertas, não suprime para Mário o espaço da pesquisa e da criação. O "Turista Aprendiz", mesmo "nessa pajeação sem conta", descobre tempo para esboçar um "diário" onde a realidade e a ficção se mesclam, bem como para redigir as primeiras notas de um romance que ficará inacabado, *Balança, Trombeta e Battelship*[3]. O pesquisador contumaz é sobretudo aquele que anota quadrinhas musicais, grafitos de marujos, descreve os movimentos coreográficos de uma ciranda amazônica e do bumba-meu-boi. Nessa viagem em direção ao Nordeste apenas quicam nos portos de algumas capitais, na ida e na volta. Maceió, na subida, no dia 14 de maio, é vista de longe, "ao largo", quando a embarcação lança âncoras para o desembarque de "um grosso", isto é, um ricaço, e dos malotes postais. O cronista Mário de Andrade apenas conclui, com espanto bem-humorado, o grande desenvolvimento da "literatura epistolar" da terra, em vista da enorme quantidade de volumes que descia.

Jorge de Lima e sua família, segundo Moacir Medeiros de Sant'Ana na *História do Modernismo em Alagoas*, regressava do Rio de Janeiro onde permanecera, desde março de 1927, para acompanhar a edição de seus livros *O mundo do menino impossível* e *Salomão e as mulheres*. Em 11 de maio, ali embarcara no *Pedro I*[4]. Viajava, assim, coincidentemente, com Mário de Andrade! Aproveita a ocasião para oferecer a ele um exemplar de *Salomão e as mulheres*. Esse primeiro encontro, nunca narrado por Mário ou Jorge, apenas se consubstancia na dedicatória do volume editado pela Pongetti carioca: "Mario de Andrade/ Er hatte ein vorzüglichen [sic]/ Auge, aber er war nur/ Auge. Seine Phantasie/

2 Carta a Luís da Câmara Cascudo, 8.3.1928. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Org. Veríssimo de Mello. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 87.

3 Telê Ancona Lopez pôde, a partir dos manuscritos de *Balança, trombeta e battelship*, presentes no Arquivo Mário de Andrade, reconstituir essa narrativa interrompida, de acordo com os pressupostos dos estudos de crítica genética. (*Balança, trombeta e battelship*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1994).

4 Segundo pesquisa de Moacir M. de Sant'Ana, o *Jornal de Alagoas* de 11 de maio de 1927 noticiava o embarque de Jorge de Lima no *Pedro I* no dia anterior (*História do Modernismo em Alagoas*. Maceió: Edufal, 1980, p. 61). Mário, no entanto, data o dia da partida como sendo dia 11. Essa diferença de informação deve se tratar de

reichte nicht weieter als/ die Wirklichkeit reicht.../ Bordo do Pedro I/ 13.5.1927./ Jorge de Lima". ["Mário/ Ele tinha um olhar primoroso, mas ele era apenas esse olhar. Sua fantasia não ia além dos limites da realidade..."[5]].

No retorno do périplo amazônico, os turistas novamente batem nas praias de Maceió, às quinze horas do 9 de agosto. Desta vez podem pisar a terra alagoana: tomam um barco a vela e em seguida um "auto". No diário d'*O Turista aprendiz*, ficam as impressões um pouco decepcionadas da cidade, mas não da culinária:

> Vamos ao Bebedouro, bem no alto, contemplar as alagoas, Butantã de Maceió. Não, o Butantã de Maceió, é o sururu, provado numa tigelada, a bordo, mais sublime do mundo. Que suavidade meiga no açucarado da carne rija e sadia. Maceió, feiozinha...[6]

Na terceira vez que viu Maceió, em dezembro de 1928, Mário vinha sozinho. Desta feita também, estava apenas de passagem, ainda que o "Registro Social" assegurasse que o escritor manifestara o desejo de conhecer o "sertão" alagoano, no torna viagem para São Paulo. Se no projeto inicial, Alagoas, não fora assinalado com estadias de pesquisa, era, seguramente, ponto de referência. Lá estava, afinal, Jorge de Lima. No Atlântico, o viajante, enfarado de tanto mar, anotava: "Quatro dias pra chegar na Bahia, dois pra ir dela até o poeta Jorge de Lima em Maceió"[7]. No final de 1927, o autor de *Paulicéia desvairada* tinha recebido do médico Jorge de Lima os *Poemas*, livro publicado nesse ano, afinado com a estética modernista e com o nacionalismo em voga. Continha a dedicatória que denotava certo distanciamento: "Ao Mário de Andrade/ Jorge de Lima/ 29. 12. 927/ Rua do Comércio 502/ Maceió, Alagoas". Quando, em março de 1928, o carteiro deixa *Essa negra Fulô* na Barra Funda, a tonalidade da aproximação é outra, desvelando um começo de correspondência e seguras afinidades. Texto que realiza ao mesmo tempo o oferecimento e uma mensagem epistolar:

> Ao Mário de Andrade, ao/ querido Mário que ouviu de perto/ o 'Coco do Major'./ Mário, você recebeu os meus/ *Poemas*? Que carta bonita você/ me escreveu. Me escreva mais, Mário!/ Olhe, eu gosto tanto de você! Mandei / encadernar o *Clã*. Escrevi umas coisas sobre o *Clã*./ Seu mano Jorge./ 7.3. 928/ Rua do Comércio 502/ Maceió.[8]

O encontro de Mário e Jorge em Maceió, em 9 de dezembro de 1928 e em 21 de fevereiro de 1929, ficou registrado. A primeira ocasião está fixada no caderninho de notas de Mário — uma agenda de bolso — e na coluna jornalística "O turista aprendiz", no *Diário Nacional* de São Paulo. Ali, a crônica intitulada

engano de Mário ou do periódico alagoano. (*O turista aprendiz*. 2ª ed. Org. Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 53). Estou propenso a supor um erro jornalístico, já que toda a viagem de Mário foi datada diariamente.

5 Devo ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari a tradução dessa dedicatória.

6 "9 de agosto". In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Op. cit. p. 193.

7 "Atlântico, 8 de dezembro, 13 horas". In: ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 214.

8 A ortografia desta e das demais dedicatórias de Jorge de Lima nos livros remetidos a Mário de Andrade foi atualizada neste artigo.

"Maceió, 9 de dezembro", na edição de 30 dezembro, traz o retrato lírico da cidade, com seus verdes oceânicos lancinantes, as balaustradas de coqueiros, os passeios por morretes "colhendo sururu na aba das alagoas" e por "estradas de rodagem mansas". O viajante realiza uma leitura epidérmica da cidade, mirando com deleite a natureza, as curiosidades, as cores fortes e as moças bonitas. Deixa a promessa de desvendar Maceió "por dentro" em mais um texto. Nota por hora poucas contradições urbanas. Na arquitetura, que mal divisa em seus passeios, contrapõe o belo renque de velhas casas praieiras a uma curiosa Associação Comercial, construção "intraduzível" decalcada "em grego". Notável mesmo para esse observador apaixonado era a morada nova de Jorge de Lima — "o poeta de negra Fulô" — "pela graça discreta, a ausência de empetecamento e um corpo manso".

"Passeios no domingo esplêndido", escreve Mário em sua cadernetinha. Na crônica, partilha com os leitores a Feira no Fernão Velho, descrevendo-a como mercado de quinquilharias postas no chão, movimentada em seu comprar e vender de "coisinhas mansas, cornimboques, cerâmicas recém-nascidas, frutas, e os guaiamuns do azul mais lindo que jamais não vi". Com a "Codaque", "fotou" a afluência buliçosa do povo, os amigos Jorge de Lima e Lins do Rego de terno de linho branco e bengala; em um outro instantâneo registrou a "Barca de Barro que estavam construindo pra Chegança". Aqui, a objetiva do fotógrafo e o olhar do folclorista se cruzam. Na crônica no *Diário Nacional*, o Turista ensina, a propósito da Barca, que a Nau Catarineta ali dançada por gente simples estendia suas raízes na cultura lusitana do tempo das navegações.

"'Negra Fulô', Jorge de Lima, a casa dele, o amigo nosso Lins do Rego, ponche de maracujá, o sururu das alagoas, são tesouros de Maceió", sintetiza o cronista. Tudo somando, passeios, amigos, "almoço bar Alemão", com o famoso prato da terra e mais ostra e camarão, resultava naquela sensação de plenitude um pouco incômoda: "nem posso respirar". E pouco poderá respirar depois, na faina trabalhosa do pesquisador insaciável, durante os dias que se seguiram à chegada a Natal, mergulhando na coleta de expressões folclóricas musicais no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Coligira um poder de músicas — "oitocentos" temas —, como contabilizaria parcialmente Mário de Andrade na entrevista a Ernani Braga para o jornal pernambucano *A Província*, em 21 de fevereiro de 1929. Nesse mesmo dia em que a entrevista era divulgada no Recife, a embarcação de Mário de Andrade margeava os trapiches da capital alagoana. Tinha apenas até o meio-dia para rever a cidade e os amigos. Pensava, inicialmente, permanecer um período na terra de Jorge de Lima.

9 Carta de Jorge de Lima a Mário de Andrade, 15.2.1929 (Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, Série Correspondência). Todas as cartas de Jorge de Lima a seguir citadas pertencem ao referido arquivo.
10 "21 — Amanheço [...]". In: ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 369.

Escrevera-lhe, assim, uma carta, postada na Paraíba, pedindo indicações de cantadores e lugares onde pudesse coletar documentação folclórica. A resposta de Jorge, no dia 15 de fevereiro, prometia arregimentar cantadores das proximidades, "apesar do carnaval", época pouco propícia. Sugeria, entretanto, que o trabalho seria mais profícuo nas localidades do interior.

> Você vindo a Maceió eu recomendo você aos meus amigos coronéis do interior. Você vai a União, ao Quitanda, a Atalaia etc. Nem com 3 meses você fará a metade dos cocos. Chegança, reisado etc é com o major Bonifácio que organiza a festa de Bebedouro. Você deve levar o 'Dá-lhe-toré' daqui. Aqui as músicas são bem diferentes, parece que mais doces, talvez.[9]

Projeto gorado. No caderninho de bolso, no dia 21, o escritor somente documenta, em linguagem quase telegráfica, a jornada de reencontro, com insistência na enumeração dos petiscos, entre os quais o sururu:

> Amanheço em Maceió. Pelas 8 horas me aparecem a bordo Jorge de Lima, Lins do Rego e no trapiche já os 19 anos Aluísio Branco. Visita à Associação Comercial móde ver objetos de feitiçaria das macumbas. Interessantes. Depois visita ao Lavenère que me oferece livros dele. Depois almoço no 'Restaurante Alemão', sururu, camarões, ponche de maracujá, salada de frutas. Parto às 12 e estou vogando.[10]

Essa seqüência de eventos ligando os escritores Mário de Andrade e Jorge de Lima entre 1927 e 1929, ricos em elementos definidores da amizade, pouco historia a dimensão das afinidades literárias. Pode-se inferir apenas, pelas dedicatórias nos livros de Jorge de Lima, no acervo da biblioteca de Mário de Andrade, conservada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, da admiração do poeta alagoano pelo criador de *Macunaíma*. E deste, se recupera, incidentalmente, nas crônicas d' *O turista aprendiz*, o valor que atribuía ao poema "Essa negra Fulô".

Jorge, que cumprira o "serviço militar obrigatório" do Parnasianismo, publicando os *XIV alexandrinos* que, aliás, lhe haviam dado alguma notoriedade, principalmente com o antológico "O acendedor de lampiões", devia, certamente, nos anos 1920, estar atento à literatura nova que surgia no sul, cujos ecos sempre recolhia em Alagoas. Assim, talvez já conhecesse o nome de Mário de Andrade, sempre incluído na imprensa entre os representantes do grupo modernista paulistano, tomados por muitos como asseclas do "futurismo" de Marinetti.

Desde agosto de 1922, os periódicos de Alagoas mencionavam as "novas correntes da poesia contemporânea". No começo, a expressão inovadora foi vista com benevolência, como se percebe na resenha de Carlos Rubens aos *Epigramas irônicos e sentimentais* de Ronald de Carvalho. No texto, o crítico lembra Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, entre outros, devotados a Graça Aranha, "chefe" desse "supremo movimento estilístico que se caracteriza pelo mais livre e fecundo subjetivismo"[11]. Mas não tardou que os detratores iniciassem a grita e aqueles que haviam surgido como renovadores, tornaram-se "cabotinos sem ou com talento" (Mário, entre eles, lembrava o articulista da seção "Notas e Fatos" do *Jornal de Alagoas*, em 25 de maio de 1926). O "futurismo" era "geringonça", "doença feíssima", "ataque hemorroidal". Era mesmo uma "moléstia", afirma em 1927 um cronista iracundo, doença que — "Deus fosse louvado!" — só conseguira inocular um organismo em Maceió. A flecha era dirigida a Jorge de Lima.[12]

Se o nome de Mário de Andrade aparecia, vez ou outra, na imprensa alagoana depois de 1922, a primeira referência conhecida de Jorge de Lima ao autor de *Losango cáqui*, encontra-se em uma carta a Povina Cavalcanti, redigida em 25 de julho de 1923. Estando no Rio de Janeiro para cuidar da edição do livro *Comédia dos erros*, Jorge dirige-se ao amigo em Maceió e entre as novidades conta: "Meu ideal é ser industrial (futurismo à Mário de Andrade) aí, montar a minha farmácia e explorar alguns produtos farmacêuticos, cujos estudos já comecei".[13] Povina, em *Vida e obra de Jorge de Lima*, analisa a menção circunstancial a Mário como algo "pejorativo". Mas não conteria essa frase a idéia de arrojo do literato que se impunha como atualizado e renovador? Também hoje não se sabe exatamente quando Jorge de Lima teria aderido à estética moderna. Os estudos sobre o assunto, conforme a intenção de aproximar ou afastar Jorge de Lima da Semana de 22, trazem datas que avançam ou recuam nos anos 20. Esfumaçamento de uma definição temporal facilitada, em grande medida, pelo próprio autor de *A túnica inconsútil*, cujo memorialismo possui algo de flutuante na reconstituição do passado. Mas talvez isso pouco importe para este ensaio biográfico preliminar. O que se dirá com segurança é que essa "conversão" não se terá dado por meio do apostolar trabalho epistolográfico de Mário de Andrade que, desde o final de 1924, lançava na correspondência seus pressupostos literários aos quatro cantos do Brasil. "Este Mário é um reprodutor desgraçado. O país inteiro está cheio de rapazes com o seu sangue, com os seus *tics*", graceja simpaticamente José Lins do Rego na imprensa de Maceió, em 1928, ao perceber a influência que o escritor paulista exercia sobre os jo-

11 "Livros que vão sair" (*Jornal de Alagoas*, Maceió, 19.8.1922). In: SANT'ANA, Moacir M. de. *Documentário do Modernismo. Alagoas 1922-1931*. Op. cit., p. 9.

12 V. *Documentário do Modernismo*. Op. cit.

13 CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969, p. 84.

vens da revista *Verde* de Cataguazes[14]. Talvez a linha de maior força sobre Jorge tenha sido as proposições regionalistas de Gilberto Freyre e Odilon Nestor, em discussão em Pernambuco. Mas, em todo caso, para um escritor sempre preocupado com questões literárias, Jorge soube aproveitar perfeitamente o eco libertário do "futurismo" vindo de São Paulo/Rio de Janeiro, fundindo-o à retomada das raízes regionais, conforme as propostas do Centro Regionalista do Nordeste (1924) que ganhariam relevo no 1º Congresso Regionalista do Nordeste, em Recife, em agosto de 1925. Jorge de Lima não via o movimento modernista como privilégio dos "rapazes de São Paulo". Na entrevista a Homero Sena, em 1945, julgava a renovação artística como algo inevitável, simultâneo em todo o Brasil.[15]

Jorge de Lima recebe o galardão de "modernista" em 1927, quando publica *Poemas* e *O mundo do menino impossível*. Seu nome transcendia a província. Manuel Bandeira, escrevendo a Mário de Andrade, em dezembro desse ano, inseria Jorge entre a "gente feita" da geração de vanguarda, considerando-o um valor literário com o qual era possível debater de igual para igual.[16] O médico-poeta antecipara-se à "oficialização" do Modernismo em Alagoas, demarcada pela Festa da Arte Nova, em 17 de junho de 1928, e pelo aparecimento em setembro do mesmo ano, da primeira revista modernista local, a *Maracanan*, que duraria apenas um número. A poesia de Jorge, evidentemente, compareceu aos dois eventos.

14 REGO, José Lins do. "A revista *Verde* de Cataguazes". In: SANT'ANA, Moacir M. de. *Documentário do Modernismo. Alagoas 1922-1931*. Op. cit., p. 41-2.

15 SENA, Homero. "Vida, opiniões e tendências dos escritores". (Revista d'*O Jornal*, Rio de Janeiro, 29.7.1945). Apud. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 53.

16 ANDRADE, Mário de & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2001, p. 361.

Marinho, São Jorge

Em junho de 1929, quatro meses depois do retorno de Mário à sua cidade, foi a vez de Jorge de Lima vir à Paulicéia. Um pequeno cartão de visita, contendo o nome impresso do médico, anunciava "Estou no Terminus/ Espero você hoje depois de 7 da noite/ 10.6.929". O bilhete apenas pontua o possível reencontro no Hotel Terminus, no centro da cidade, Av. Brigadeiro Tobias, 98. Pela correspondência de Mário com Bandeira, sabe-se ainda que, nessa viagem, Jorge encontrou-se no Rio de Janeiro com o poeta pernambucano e com ele deixou para opinar um manuscrito. Tratava-se, possivelmente, dos *Novos poemas* que viriam a lume logo em seguida pela editora carioca Pimenta Mello.

Pouco antes de se avistarem em São Paulo, Jorge havia recebido uma carta de Mário, agradecendo a oferta do poema "Louvado"[17] e evocando a estadia nas terras alagoanas. Uma carta absorvendo o lirismo da memória:

Esse acaso deslumbrante de morar em Maceió... Em Maceió a gente caminha um bocado e se dependura dos morros sobre as alagoas [...] ah Maceió... Nessa terra nasce coco, olé... Jorge de Lima, não se amole com essa minha franqueza de lembrar.[18]

No manuscrito de "Louvado", Jorge escrevera à margem, um breve recado: "Querido Mário, estou trabalhando pelos seus cocos e pensando em você e querendo bem a você. Do seu mano, Jorge". O envio do poema, a menção aos "cocos" que coletava para a pesquisa do amigo e, depois, a viagem a São Paulo, juntam os ingredientes necessários para o fortalecimento da amizade. A poesia e interesses afins no campo da arte musical popular também propiciam o início de uma correspondência.

As cartas de Jorge de Lima endereçadas a Mário de Andrade, um conjunto de 45 documentos entre mensagens extensas, bilhetes e um cartão de visita, circunscritos entre fevereiro de 1929 e março de 1943, trazem em seu discurso fragmentário, os momentos de aproximação e afinidades, bem como as tensões da amizade. Esses documentos foram cuidadosamente conservados por Mário em seu arquivo pessoal e, depois de sua morte, em 25 de fevereiro de 1945, permaneceram lacrados, assim como toda a correspondência, por cinqüenta anos, de acordo com o desejo dele.[19] Em contrapartida, dentre as cartas de Mário endereçadas a Jorge de Lima, poucas são do conhecimento público. Duas, a de 19 de maio de 1929 e a de 24 de dezembro de 1933, foram divulgadas pelo destinatário, em 1948, na *Revista Acadêmica* do Rio de Janeiro. Uma terceira, de 3 de fevereiro de 1929, pode ser lida em *Modernismo & Regionalismo*, livro de Tadeu Rocha[20].

Assim sendo, dada a impossibilidade de reconstrução integral do diálogo epistolar, apenas se vislumbra nas missivas de Jorge de Lima, em expedita "letra de médico" (poucas vezes de difícil leitura) e em textos geralmente contidos, o espectro de Mário de Andrade. Nessa correspondência delineiam-se dois momentos. No primeiro, que vai de 1929 a 1931, Jorge vivendo em Maceió, discutem projetos de edições e estudos em curso; trocam opiniões sobre as *Modinhas imperiais*, *Remate de males* e a *Revista Nova*, falam sobre expressões musicais populares de Alagoas. Em um segundo momento, Jorge passa a escrever do Rio de Janeiro e a troca de cartas estende-se até 1943.

Em 11 de novembro de 1929, Jorge anuncia um livro de estudos focalizando, em parte, a obra de Mário de Andrade, os *Dois ensaios*, que chegariam à Barra Funda com dedicatória: "Ao Mário,/ irmamente/ com afeto/ Jorge/ 21.11.29". Nesse livro, na segunda parte, "Todos cantam a sua terra...", o en-

17 "Louvado", datiloscrito original, datado de "Maceió, maio, 1929" (Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscrito de Vários Autores, IEB-USP).
18 ANDRADE, Mário de. *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: São José, [1968], p. 120-1.
19 Em 1968, o acervo do arquivo de Mário de Andrade foi transferido para o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Terminado o tempo do interdito da correspondência, em 1995, uma equipe coordenada pela Profª Drª Telê Ancona Lopez pôde realizar, através de projetos de pesquisa, a indexação desses documentos na Série Correspondência Mário de Andrade.
20 ROCHA, Tadeu. *Modernismo & Regionalismo*. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1964, p. 161-2.

Indicação em SANT'ANA, Moacir M. de. *Jorge de Lima entre o real e o imaginário.* Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

21 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, [24 jun.] 1925. In: ANDRADE, Mário de & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira.* Op. cit., p. 218.

22 "Todos cantam a sua terra..." In: LIMA, Jorge de. *Obra completa,* vol. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 1032-3.

saísta tenta responder uma questão central no primeiro tempo modernista, o mesmo assunto que Mário vinha debatendo desde 1924 em cartas e artigos jornalísticos: a caracterização de uma literatura original, vincada por um *ethos* brasileiro. Essa idéia consubstanciada no bordão "abrasileirar o Brasil", vale lembrar, Mário sempre a separou do sentimentalismo ingênuo da reivindicação "Brasil para os brasileiros". O ensaio de Jorge de Lima retoma o assunto, indagando "como [...] encontrar a nossa expressão?" e fornecendo uma possível resposta: "o primeiro passo para o achamento é procurar trazer o homem brasileiro à sua realidade étnica, política e religiosa". Em outro passo, Jorge coincide com o pensamento de Mário que, em junho de 1925, dizia a Manuel Bandeira:

> [...] só sendo brasileiros isto é adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois que então concorremos com um contingente novo, novo *assemblage* de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano.[21]

Em *Dois ensaios* constata-se idêntica perspectiva: "E nós precisamos antes de tudo ser. Só assim interessaríamos aos outros". Jorge escreve o ensaio liberto de retórica e de preconceitos lingüísticos; mergulha, ao desenvolver a sua tese, na história nacional, detendo-se em aspectos da religiosidade brasileira. No campo da literatura, faz um recenseamento crítico das soluções encontradas pelos escritores, desde antes do Romantismo (para ele todas realizações falhadas), culminando na figura de Mário de Andrade. Este que, em *Macunaíma*

> deixou falar o seu subconsciente, que é uma parte do subconsciente coletivo do país, conseguiu um bocado enorme da nossa expressão. Escreveu um livro grosso em seis dias. Um raide do subconsciente universal.// O herói deixa de ser portanto o Macunaíma para ser o próprio Mário.[22]

Só não se sabe, entretanto, qual a opinião do autor estudado que, em sua leitura, não deixa comentários ao longo do texto. Apenas anota a lápis, na página de rosto: "Dicionário 113", remetendo, na página indicada, à palavra "saca-buxas". Esse destaque significa que Mário tencionou inserir o vocábulo em seu projetado *Dicionário musical brasileiro* que, não obstante as milhares de fichas coletadas, não pôde ser por ele concluído.[23]

Mário de Andrade conta com o auxílio de Jorge de Lima para elucidar o significado de palavras regionais de cunho musical por ele empregadas na obra

ou em cartas. Quer, por exemplo, saber o significado de "esquenta-mulher" (termo usado pelo poeta na primeira carta, no ano anterior) e a explicação vem em 2 de janeiro de 1931: "É música de pífanos que tocam com zabumba, caixa (2 ou 3 pífanos). Chamavam esquenta-mulher. Tem marchas especiais para entrar nas cidades". A carta, com esse trecho assinalado por Mário, vai parar entre os manuscritos do *Dicionário musical brasileiro*, no verbete específico. Pouco depois, no dia 6, foi a hora de Jorge contar com a ajuda de Mário. A percepção de um misticismo nacional característico, visto de passagem no ensaio de 1929, se transformara em objeto de pesquisa. A fim de concretizar esse estudo focalizando a "psicologia religiosa do brasileiro", Jorge de Lima no "Dia de Reis de 1931" solicita, ao seu correspondente, subsídios sobre "N. S. Aparecida, aí de São Paulo" e pede uma edição das *Visitações do Santo Ofício*.

Essa mesma carta agradece *Remate de males*, livro de Mário que acabara de sair do prelo. Esse novo momento da poesia de Mário trazia como novidade, em alguns grupos de poemas, o exercício de um lirismo sereno, o uso de imagens suaves, mas densas de simbolismo subjetivo, além de uma sensualidade sibilina. Eram versos em tons de azul os "Poemas da amiga" e os "da Negra", confidenciaria Mário em 1934 a Manuel Bandeira. "Eu desejei mesmo um certo olimpismo, uma certa sobreelevação acima dos tumultos terrenos, desprezando o terra-a-terra".[24] Os "Poemas da amiga", produzidos entre 1929 e 1930, são dedicados a Jorge de Lima. "Muito obrigado por tanta bondade", escreve o agraciado.

A essa primeira fase do diálogo entre os dois escritores afinados em seus objetivos, sucede uma outra, posterior a setembro de 1931, quando Jorge de Lima, por situações várias, incluindo um atentado com arma de fogo disparada por um desafeto, se transfere para a antiga Capital Federal do Brasil. Nesse período, a literatura passa a assunto central do diálogo, ainda que, diferentemente da correspondência de Mário com Manuel Bandeira ou com Carlos Drummond de Andrade, bem poucas vezes Jorge e o autor de *Amar, verbo intransitivo* mergulhem no mistério da criação ou se disponham a realizar um trabalho literário a quatro mãos, através da crítica mútua.

Jorge instala seu consultório à rua Alcindo Guanabara, 15-A, 8º andar. O timbre de carta de julho de 1935 situará o local de trabalho na Praça Floriano, 55 - 11º. Algumas cartas foram escritas no papel timbrado do médico, informando em caixa alta: "Dr. Jorge de Lima/ DOENÇAS INTERNAS — PELLE — SYPHILIS". Em 1939, na resenha do livro de poemas *Túnica inconsútil*, Mário descreve a peculiaridade desse espaço:

23 O *Dicionário musical brasileiro* foi levado a termo por Oneyda Alvarenga e Flávia Toni em 1989 (Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP).

24 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 10.8.1934. ANDRADE, Mário de & BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 582-3.

> Já muito se comentou, se elogiou e se caçoou sem maldade, dessa espécie de salão literário, que é o escritório médico do poeta. [...] No escritório dele há verdadeiramente duas salas de espera: uma para os clientes da medicina e outra pros clientes da poesia. E, como é de se esperar, esta última sala é bem mais espaçosa e higiênica. A qualquer momento das horas de consulta, há sempre no escritório um doente e um poeta.[25]

Também nos anos 30 ocorre a mudança mais significativa na produção poética e ficcional de Jorge de Lima. Trata-se da passagem da temática regionalizante e da temática negra, que marcara toda a sua primeira fase poética, para a seara mística cristã. A busca do "plano mais elevado" significa para Jorge de Lima restaurar a poesia "em Cristo, que é a mais alta poesia, a mais alta verdade, o nosso destino mesmo [...]". Cristo vale não como "uma tradição regional ou nacional, mas sim a mais humana e universal das tradições, que é a Bíblica"[26]. O livro que confirma efetivamente essa "conversão", *Tempo e eternidade*, escrito em parceria com Murilo Mendes é lançado em 1935.[27] Antes, porém, em 1933, a novela *O Anjo* começava a plasmar uma vaga atmosfera surrealista ("suprarrealista"), não obstante Jorge negasse o rótulo que amigos como Gastão Cruls e Rachel de Queiroz atribuíam à sua obra.

O Anjo é ponto de tensão na correspondência de Jorge e Mário. Em maio de 1933, Jorge confidencia a Mário ter escrito uma "novela" que tencionava publicar em tiragem reduzida. Para a edição, desejava um prefácio do amigo... mesmo que a franqueza crítica tivesse que apontar defeitos e momentos fracos na ficção. Mário aceita e, em pouco dias, retorna as folhas com o seu juízo interpretativo. "Prefácio ótimo", avalia Jorge em 9 de agosto de 1933. "Mas você não gostou", continua. "Por isso não publico. *O Anjo* é mesmo uma merdinha. Não vale a pena! O trabalho que você teve. Tanta coisa perfeita que v. escreveu a propósito de uma porcaria como o meu livro. Já mostrei o prefácio a vários amigos e todos acham um colosso". Em dezembro, contudo, Jorge prepara uma nova versão da novela, corrigindo "certas coisas" e acrescentando um novo capítulo. Calcula que isso talvez abra a perspectiva para uma "modificação" na crítica de Mário, contando ainda que ele corte "um tico de orgulho paulista que exist[ia] num período que você patrioticamente deixou passar".

O Anjo sai efetivamente do prelo em 1934 e Mário recebe seu exemplar com a dedicatória "Ao Mário de Andrade amigo,/ compadre e mano./ Um abraço do Jorge./ 16.3.34/ Este é o 1º exemplar/ que me entregaram". Sem o prefácio, porém. O autor explica, em carta de 26 de março, que a exclusão do texto de Mário e de opiniões de outros críticos que deveriam figurar na edição ocorrera

25 ANDRADE, Mário de. "A túnica inconsútil". (*O Estado de São Paulo*, 8.1.1939). In: *Vida literária*. Org. Sônia Sachs. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993, p. 6.

26 SENA, Homero. "Vida, opiniões e tendências dos escritores". (Revista d'*O Jornal*, Rio de Janeiro, 29.7.1945). Apud. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Op.cit, p. 45.

27 No acervo da biblioteca de Mário de Andrade encontram-se dois volumes de *Tempo e eternidade*. No exemplar fechado, a dedicatória dos autores: "A Mário de Andrade/ com um abraço/ de/ Jorge de Lima/ e/ Murilo Mendes"./; no segundo volume: "Exemplar de/ Mário de/ Andrade".

para evitar uma possível pecha de "imodéstia" ao ficcionista.[28] Pede licença para publicar o prefácio na imprensa e o faz, em *O Jornal*, com resultado curioso: o tipógrafo, segundo Jorge, empastela o texto, suprimindo... as "restrições"! Ao que tudo indica, isso desencadeou uma carta severa de Mário de Andrade. Um desses senões apagados foi referido pelo próprio Jorge em carta sem data, mas desse período:

> Eu até gostava da sua suposta restrição porque eu não sou mesmo nenhum católico, não tenho mérito para isso, sou um sórdido, não faço coisas católicas que prestem. Por isso você dizendo uma verdade me colocava mais à vontade dentro de minha religiosidade.

Quando, no ano seguinte, o livro recebe o Prêmio Graça Aranha e a editora Globo decide fazer uma segunda edição, Jorge pede novamente licença para inserir o prefácio de Mário.

> Me lembro do esbregue que você me deu quando *O Jornal* esculhambou a revisão de seu estudo. Procurei hoje que cansei o original de seu artigo e não encontrei. Tenho ele, não há dúvida, mas está tão bem guardado que é impossível encontrar em poucos dias. Mandai-me pois uma cópia para eu corrigir as provas. Se quiser aumentar, qualquer coisa, mesmo esculhambando ou se arrependendo do juízo, pode fazer.

Não se conhece a resposta, mas a nova edição também não possui prefácio. A solidez da amizade, o respeito mútuo pelo trabalho intelectual e artístico, impedem rompimentos. Parecem não valorizar susceptibilidades. O próprio Mário autorizaria, em 1940, que Jorge "amputasse" algumas linhas de uma crítica enviada ao *Diário de Notícias*, tratando do romance *A mulher ausente*. Resenha que, antes de publicada, recebera o *nihil obstat* do romancista. Jorge fica apreensivo com as supressões e pede, sem demora, "duas linhas de resposta". Mário, em seu zelo de historiador de si e dos outros, temendo que essa carta escrita a lápis, com o tempo se apagasse, deixa um recado ao secretário: "Zé Bento, tire cópia datilografada desta carta pra que não se perca e ajunte com o original".

Em outros momentos, a correspondência historia o envio de *Tempo e eternidade*, *Calunga* (1935), livros com dedicatória no acervo da biblioteca de Mário que devem ter suscitado respostas substanciosas que infelizmente não se conhece.[29] Na dedicatória de *Calunga*, Jorge insiste no diálogo crítico: "Mário, vão dois exemplares como você gosta./ Você leu outros livros e não leu T[empo] e

28 Jorge de Lima explica-se na carta de 26.3.1934: "*O Anjo* foi pra mão dos editores e o atropelo de minha vida não permitiu que eu nem ao menos corrigisse as provas. Quem corrigiu foi Aurélio Buarque de Holanda que está aqui vindo de Alagoas. Quando o livro estava composto me avisou então o editor Lincon Nery que havia botado no final do livro a sua crítica e mais um poder delas de amigos [...]. Eu observei que apesar disso ser bom e comercial para a empresa, iria parecer imodéstia minha consentindo nos elogios apensos. O editor não se conformou piorando a coisa pois botou além de tudo uma explicação que redundava em maior elogio a mim, avisava que a inclusão dos artigos era por conta dele. Eu para cortar pela raiz aquela insistência do Lincoln e com a aquiescência de Waldemar Caval-

canti um dos autores de uma das críticas e sem prevenir os demais retirei englobadamente todas, deixando o livro nu."

29 De acordo com a carta de Jorge de Lima de 31.1.1942, o poeta teria enviado também dois exemplares de *Aventuras de Malasarte*, volumes que não chegaram às mãos de Mário ou não foram conservados pelo escritor.

30 Carta de Jorge de Lima a Mário de Andrade, 24.5.1942.

31 BATISTA, Marta Rossetti & LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade. Artes plásticas*. 2ª ed. São Paulo: IEB-USP, 1998, p. 133.

E[ternidade]. Não quer dizer opinião? Se não gosta também de *Calunga* pode falar./ Não desgosto absolutamente./ Um abraço de Jorge 21.8.35".

Há nesse período carioca e católico das cartas de Jorge um potencial biográfico muito valioso. Em março de 1937, o médico escritor encontra-se às voltas com a eleição para a Academia Brasileira de Letras, casa para a qual, apesar de algumas tentativas (e mérito para tanto) nunca foi aceito. Em janeiro de 1942, tendo sofrido um acidente em que o "automóvel ficou reduzido a ossos de minhoca", embala em um relato testemunhal as outras vezes em que esteve próximo da morte:

> Agora fazendo outro balanço: já afundei dentro de um automóvel, na foz do Rio Santo Antonio Grande, já levei tiros duas vezes e agora fui projetado a oito metros fora do meu carro, sobre a lama, numa praça pública inundada pela enxurrada. Que me falta acontecer? fico desconfiado desta minha vida tenaz.

Nesse mesmo 1942, em maio, incumbe Mário da entrega de duas telas suas para a exposição no VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos que, naquele ano, abrira uma "Sala dos Intelectuais"[30], destinada aos *Violons d'Ingres*. A coleção de arte de Mário, aliás, exibe dois bonitos guaches de Jorge de Lima. *Iemanjá*, em tons de verde e rosa, traz a dedicatória "Ao Mário de Andrade lembrança de Jorge de Lima"; os mesmos dizeres, acrescido da data 1942, estão também em *Duas mulheres e violino*, figuração em matizes de azul.[31] São composições explorando, na esfera do desenho primitivista, o simbólico e o mundo onírico.

Na correspondência Mário e Jorge, as expressões de amizade são visíveis na própria forma de tratamento. Na carta de 24 de dezembro de 1933, Mário chama o seu interlocutor (nascido, como ele próprio, em 1893) de "São Jorge". No bilhete de 15 de maio de 1938, Jorge trata o amigo de "Marinho". A carta escrita em 1933 mostra-se como uma das mais carinhosas entre aquelas que Mário dirigiu a um amigo homem:

> Estou com saudade de você, Jorge. Agora escrevendo é que eu comecei reparando nisso. É curioso como você é impregnante, não sei se me explico bem. Sua presença me faz um bem danado e eu carecia dela mais. Falarmos, ou não falarmos, é curioso como nem existe a precisão de conversa, mesmo fiada, na maneira com que eu quero bem você. Como não se trata de amor, dois possivelmente feios, fico meio absorto, com vontade de meter regras de estética no caso. Você não é o que se chama de ho-

mem bonito, mas deve haver na sua fala, nos seus traços físicos e também na alma sua, elementos de prazer descansado, que me fazem enormemente bem.[32]

Um mundo de contradições

Quando, em 1939, Jorge de Lima publica uma coletânea de poemas seus traduzidos para o espanhol por Torres Oliveros e Arrechavaleta, com prefácio de Georges Bernanos, Mário de Andrade que, então, exercia a crítica literária profissional no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, não deixa de focalizar o livro entre as novidades editoriais. Ao enfeixar poetas de grandezas diversas na resenha de 5 de novembro, constata a pobreza imagética e a linguagem descurada de alguns escritores contemporâneos. Toma, então, Ascenso Ferreira e Jorge de Lima como contraponto desse lirismo pobre, como baluartes da excelência poética. Essa resenha, mesmo não se prestando a "estudar um tão grande poeta como o sr. Jorge de Lima", desvenda, tangencialmente, algumas das concepções críticas de Mário sobre a poesia limiana. Citando dois versos tomados do livro ao acaso — "(Oh, ingénuas muchachas de mi tierra:/ Si quereis ver el enorme edificio frente al mar, venid!)" —, Mário certifica-se de poder entrar, com eles, "violentamente, insofismavelmente na floresta funda da poesia". O que se segue é uma tentativa de mondar os contornos desse lirismo: "Pura escolha livremente lírica, puro antilogismo antiprosaico, pura definição intuitiva, anti-científica ao mais não poder, evocativa, sugestiva, adivinhadora, a que a beleza do dizer se ajusta admiravelmente". Nos dois versos de Jorge, o resenhista se defronta com "a força de mistério, de verdade, de humanidade, de vaticínio".[33]

Poucas vezes, o autor de *Empalhador de passarinho* se detivera, em periódicos, no estudo da poesia de Jorge de Lima. Em algumas ocasiões, em resenhas nessa mesma coluna da "Vida Literária", lembrara-se dos versos do amigo. Em 2 de julho de 1939, por exemplo, analisando, em "A fábrica dos fantasmas", *Poesia de Jorge de Lima*, o livro do português Manuel Anselmo, Mário assevera que o ensaísta não lograra esgotar a dimensão de grandeza poética de Jorge de Lima que, "pelo seu alto valor e pelos problemas que desperta a sua personalidade"[34] merecia um ensaio monográfico mais consistente.

Se, em abril do ano seguinte, ao analisar os *Poemas* de Adalgisa Nery, Mário pontua nessa expressão lírica feminina, certas soluções originais, plasmadas em imagens "mais ou menos" bíblicas, "surrealistamente apocalípticas" e "desligada[s] da inteligência lógica" — formulações, enfim, "admiravelmente

32 ANDRADE, Mário de. *71 cartas de Mário de Andrade.* Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: São José [1968].

33 ANDRADE, Mário de. "Vários poetas" (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5.11.1939). In: *Vida literária.* Op. cit., p. 124.

34 ANDRADE, Mário de. "Fábrica de fantasmas" (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2.7.1939). In: *Vida literária.* Op. cit., p. 72.

firmadas" por Murilo Mendes e Jorge de Lima[35] —, em outra resenha, em junho, já lhe será possível a percepção de aspectos espinhosos dessa produção vincada pelo surrealismo. De acordo com Mário, toda essa vertente católica da poesia que surgia como antípoda da linguagem "rés-do-chão" dos anos 20, acabara por formular uma dicção eloqüente, altissonante. Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt e Jorge de Lima (este assinalado por sua "religiosidade bíblica" e "proselitismo inato"[36]), que haviam desenvolvido essa arte de forma "fatal" e "admirável", tinham também aberto a porta para uma degradada poesia "condoreira" a qual era preciso combater.

Menções esparsas na vasta correspondência de Mário de Andrade podem, igualmente, fornecer elementos para se compor uma visão crítica específica da poesia de Jorge de Lima, bem como explicitar os traços de uma admiração. São, entretanto, peças de um *puzzle* a ser montado. Peças pequenas, é verdade, mas certamente não desprezíveis para se delinear o diálogo intelectual e artístico entre os dois escritores. *Verbi gratia*: é possível saber que Mário, em matéria de poesia, se considerava "taco-a-taco" com o amigo, como confessa ao jovem jornalista Moacir Werneck de Castro, em 31 de agosto de 1944, quando comenta a *Antologia de poetas contemporâneos latino-americanos*, na qual muitos nomes, entre os quais o seu próprio, haviam sido preteridos.[37] Pode-se reconhecer ainda, em carta à poetisa Henriqueta Lisboa, em abril de 1940, um elenco de aspectos da poesia de Jorge de Lima. Nessa missiva, Mário destaca no poema "Ausência do Anjo" que a professora mineira lhe havia remetido, a "técnica de ajuntamento enumerativo de imagens-símbolos inesperados, em que o moderno se acotovela com o bíblico"[38], marca da poética do criador de Mira-Celi.

Somente na crítica ao livro *A túnica inconsútil*, publicada em *O Estado de São Paulo*, em 8 de janeiro de 1939, Mário realiza, com mais vagar e de forma mais orgânica, uma explanação dos valores da poesia de Jorge de Lima[39]. Este lhe enviara dois exemplares do livro, em agosto e setembro de 1938, com dedicatórias sempre calorosas: Mário, para ele, era o "queridíssimo", o "verdadeiro amigo"[40]. Para o crítico, na resenha "A túnica inconsútil", o companheiro de ofício literário podia ser considerado um "grande poeta brasileiro". Essa importância não suprimia, contudo, o germe problematizador, na medida que Jorge era também "um mundo de contradições por explicar e de dificuldades a resolver".[41] Para Mário, Jorge de Lima havia conseguido "converter defeitos gerais em qualidades particulares ou descoberto o aspecto favorável e útil dos perigos". Assim, se o "academismo" e a "falta de invenção poética" podiam ser tomados como traços negativos na estética moderna, na obra de Jorge, trans-

35 ANDRADE, Mário de. "A mulher ausente" (21.4.1940). In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 228.

36 ANDRADE, Mário de. "A volta do condor" (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30.6.1940). In: *Vida literária*. Op. cit., p. 222.

37 CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade, exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 222.

38 Carta de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa, 16-17.4.1940. *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. p.15.

39 Moacir Medeiros de Sant'Ana, em sua *Bibliografia anotada de Jorge de Lima (1915-1993)*. Rio de Janeiro: FCRB/ Ministério da Cultura, 1994) informa também que, em 19.2.1928, o *Jornal de Alagoas* publicou trechos de um crítica de Mário de Andrade ao livro *Poemas* de Jorge de Lima.

formavam-se em valores distintivos de sua lírica. O academismo transmutava-se em "obediência altiva ao cânone" e a parca invenção — as fontes de inspiração do poeta poderiam ser detectáveis, seja na Bíblia ou em outro poema brasileiro — era suprida pela grande imaginação (definida pelo crítico como algo próximo à "sensibilidade"). Se para Mário, Jorge também era "pouco sensível" aos problemas da sonoridade, não se dava o mesmo em relação aos ritmos. Nuanças de interpretação, enfim, que se esforça por explicitar. O princípio norteador dessa poesia era a "prudência", tomada, é claro, como uma qualidade.

Essa visão interpretativa um tanto refinada em sua vontade de perceber meios tons, somada ao elogio ao "academismo", desaguaram no julgamento global negativo de Mário sobre a própria crítica. Em 1944, relendo o artigo que havia conservado, colando-o em uma folha de papel pardo, Mário repudia o seu pressuposto. Escreve em dois locais da folha: "Porcaria./Não presta"; "É porcaria este artigo". Uma terceira anotação justifica a opinião tão severa: "[...] qualquer sombra de academismo, até/ as apontadas aqui, eu detesto e abomino. 1944".[42] Não se deve esquecer que o pensamento estético de Mário, na última quadra de sua vida, toma por diapasão a arte engajada contra as ideologias acomodatícias ou nazi-fascistas, perceptíveis entre os intelectuais brasileiros, durante a Segunda Guerra Mundial. Impossível, assim, para o crítico, nesse momento, sobrepor qualquer esteticismo formal ao conteúdo combativo da arte.

Mário de Andrade também dedica três textos de crítica aos livros de ficção de Jorge de Lima. Entre eles, o prefácio não incluído nas edições de *O Anjo*, publicado "à revelia" do autor, em *O Jornal*, em 1934, no Rio de Janeiro[43]; os outros dois, abordando o romance *A mulher obscura* (1939), foram estampados no *Diário de Notícias*. Em outro âmbito artístico, não se pode deixar de mencionar a crônica "Fantasias de um poeta", em que Mário divulga algumas fotomontagens de Jorge de Lima no Suplemento em *Rotogravura* de *O Estado de São Paulo*, na primeira quinzena de novembro de 1939. Somente em 1943, a experiência do artista, nesse terreno, estará no álbum *Pintura em pânico*, em pequena tiragem de 250 exemplares, com prefácio de Murilo Mendes.

Fotomontagem é o método de criação plástica em que o artista, a partir de figuras recortadas e cromos previamente selecionados, cria uma nova imagem, justapondo essas peças e reproduzindo-a em fotografia. Mário vê a fotomontagem como um "processo de criação lírica", revelador de estados mentais inconscientes ou de percepções culturais. A fatura final inusitada — surrealista — dessa arte que na Europa seduzira o pintor dadaísta Max Ernst, também fascinou Jorge de Lima. O cronista reconhecia, entre as fotomontagens que lhe

40 No primeiro exemplar de *A túnica inconsútil* (Guanabara: Cooperativa Cultural, [1938]), que permaneceu fechado, se lê: "Ao verdadeiro amigo/ — o ótimo Mário de/ Andrade/ oferece o/ Jorge de Lima/ 23.8.38". No outro volume, dedicatória diferente: "Ao queridíssimo/ Mário/ off./ o Jorge/ 2.9.38". Como se sabe, o zelo bibliófilo de Mário exigia um exemplar para manter intocado e outro para o trabalho de anotação do leitor.

41 ANDRADE, Mário de. "A túnica inconsútil". (*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8.1.1939). In: *Vida literária*, op. cit., p. 6-10.

42 Documento presente na Série Manuscritos de Mário de Andrade no Arquivo do escritor, no IEB-USP.

43 No próprio artigo "O Anjo, de Jorge de Lima", conservado no Arquivo Mário de Andrade.

44 "Fantasias de um poeta". In: ANDRADE, Mário de. *Será o Benedi-*

to!. São Paulo: EDUC/ Giordano/ESTADO, 1992. O conjunto de onze fotomontagens de Jorge de Lima pertence ao Arquivo Mário de Andrade, algumas com "legendas" do autor.
45 A dificuldade de se compreender integralmente o pensamento de Mário de Andrade também se deve ao empastelamento e supressões sofridos pelo texto na publicação jornalística.
46 "O Anjo, de Jorge de Lima". Rio de Janeiro, *O Jornal*, 8.4.1934. (Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).
47 Mário de Andrade conservou no acervo de sua biblioteca dois exemplares de *A mulher obscura* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1939). O primeiro traz dedicatória a tinta, na página de ante-rosto: "Ao meu queridissimo/ Mario de Andrade,/ com o abraço/ fraternal/ Jorge de Lima,/ 19.12.39". O outro volume, sem dedicatória, permaneceu fechado.

foram enviadas, algumas "admiráveis", reproduzindo três para ilustrar o seu texto. Ao interpretar uma delas, onde se percebe a figura de Cristo crucificado, fantasmagoricamente desaparecendo em um conjunto de montanhas áridas, Mário sinaliza o "temperamento místico e profundamente compassivo do poeta". Assim, a fotomontagem e a poesia seriam para Jorge de Lima formas diversas de expressão de uma mesma sensibilidade mística.[44]

A observação da religiosidade na obra ficcional de Jorge de Lima também organiza as críticas de Mário de Andrade aos livros *O Anjo* e *A mulher obscura*. No "prefácio" a *O Anjo*, em uma linguagem crítica densa e plena de filigranas interpretativas[45], o crítico define o livro como a expressão do "desespero" determinando o "suicídio" — uma forma de evasão. Essa novela, sob essa ótica, é o escorpião encalacrado ou a "bala no ouvido" que traduzem o sentimento de insatisfação do homem em face da Verdade estilhaçada, bem como a percepção da clivagem irreconciliável do Ser. O "suicídio", segundo Mário, também acusa-se no romancista violando o "limite existencial" do Catolicismo, ao converter a divindade (Deus) em um mero espectador do "nosso joguinho terrestre". Deixa transparecer o seu "mal-estar" diante do assunto:

> Jorge de Lima [...] atinge a culminância daquele abuso de religião que já praticara bastante. Jorge de Lima sempre abusou do Catolicismo. Abusou num ensaio que andou publicando na *Ordem*, quando absolutamente não é dos católicos de ordem. Abusou em principal nos seus numerosos versos de derivação católica. Mas o abuso de que falo, não está no emprego largo do Catolicismo, e sim no convertê-lo a uma violenta intimidade de pijama. Nessa perspectiva, o "espezinhar acaçapante da religião" transmudaria Jorge no "ateu... de dentro do catolicismo[46].

Em "A mulher obscura I", artigo na coluna "Vida literária" de 21 de janeiro de 1939, Mário também localiza o tema da transcendência[47]. No romance, a personagem Fernando busca angustiadamente o completamento de si em três mulheres de psicologia diversas. Nessa demanda, o "amor entre os sexos", na interpretação do crítico, figuraria como "uma expressão terrestre, insatisfatória, jamais completada, da Caridade, em seu conceito cristão." O romance, assim, parecia afirmar que "Nós só nos unificaremos e pacificaremos em Deus"[48]. Para Mário de Andrade, o ponto fraco do romance situa-se na "falta de unidade". Se, n'*O Anjo*, reconhecia o tom lírico dominando a ficção harmonicamente[49], se, em *Calunga*, constatava o vigor da prosa, n'*A mulher obscura* as diferenças de tonalidade narrativa prejudicavam o conjunto, pois o prosaico e o poético

iam "brigando até o fim do livro". Nesse romance, o "homem de idéias organizadas em sistema" lutava "com um poeta muito impositivo".

Tensões. No artigo seguinte, "A mulher obscura II", Mário de Andrade torna público, a pedido de Jorge de Lima, o longo trecho de um estudo de J. Fernando Carneiro sobre o romance, excerto no qual o ensaísta defendia a variabilidade estratégica no tom do enredo. Mário, entretanto, no final do artigo, ainda tenta fazer valer — cordialmente — a sua opinião primeira. Não estava convencido, mas "isto importa pouco".[50] Jorge impunha suas vontades, seja eliminando trechos do primeiro artigo[51], seja pedindo a divulgação do estudo de J. F. Carneiro, que parecia de encomenda para a defesa da unidade de *A mulher obscura*. "Ah, esse nosso Jorge... fiquei gozadíssimo", dá de ombros Mário de Andrade, em carta a Murilo Miranda.[52]

As divergências entre Mário e Jorge, contudo, não impedem o juízo de admiração encontrado no final desse artigo. Para o crítico do *Diário de Notícias*, *A mulher obscura* servia para situar Jorge de Lima como "caso raro de um artista que tem uma concepção própria das formas essenciais do ser e da vida; o caso raríssimo de um poeta que tem pensamento pessoal e escreve, destinado por uma idéia". Nessa trilha de afinidades mais gerais, as susceptibilidades ou arrufos não ganham vulto. Existem, apenas. Mário de Andrade via em Jorge aquele que cumpria o seu papel de intelectual num país onde a maioria dos intelectuais(!) vive no desrespeito ignaro de sua própria inteligência, uns fazendo arte, nem mesmo pela arte, mas pelo, apenas, sucesso diletante de seus nomes, e outros, abusivamente escravizados à epiderme de umas teses sociais mal compreendidas, isso me parece o mais feliz elogio que se deva fazer a Jorge de Lima[53].

Marcos Antonio Moraes é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e membro da Equipe Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Organizador da *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* [EDUSP/ IEB, 2000].

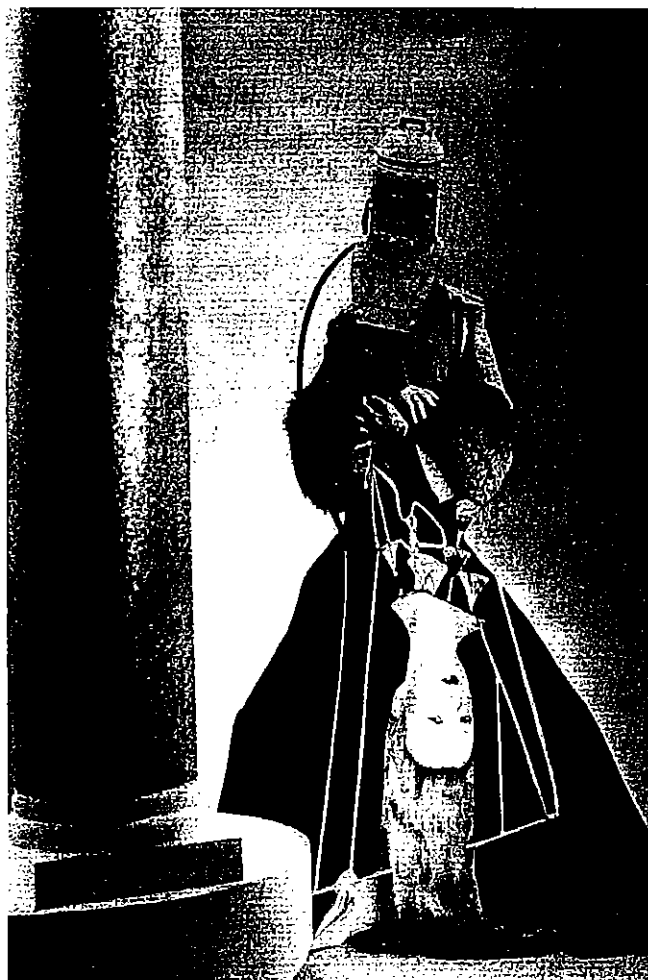
48 ANDRADE, Mário de. "A mulher obscura — I" (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21.1.1940). In: *Vida literária*, op. cit., p. 145-8.

49 No artigo "O anjo, de Jorge de Lima" (op. cit.), Mário assegura: "Jorge de Lima escreveu em cinco tardes este poema que ele chama de novela".

50 "A mulher obscura — II" (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28.1.1940). In: ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Op. cit., p. 151.

51 Carta de 11.1.1940. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda, 1934/1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 54.

52 Carta de 18.1.1940. ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda, 1934/1945*. Op. cit., p. 57.

53 "A mulher obscura II". Op. cit., p. 151-2

OS "PASSOS" DO FREVO *Jorge de Lima*

Para o "passo" ser feito e se poder cair na "onda", é preciso antes de tudo ter o *élan* de quem vai jogar "capoeira". Depois é necessário ritmo, ritmo de marcha-frevo com variantes diversas, ora apressado, ora lento, ora crescendo, ora decrescendo, ora suave, ora violento, louco. Todas as outras danças, por exemplo o maracatu, podem ser estilizadas em suas figurações pelos eruditos menos o frevo, justamente pelo cunho irredutivelmente selvagem que há nos menores movimentos e atitudes dos dançarinos.

Dança para a massa a que adere a gente chamada fina, imitando os lutadores de "capoeira do pátio do Mercado", fingindo puxar a faca de ponta, riscá-la no chão: vistos de longe aquilo parece uma onda briguenta mas uniforme, ora serena ora agitada. Por isso é que o "frevo" é conhecido também por "onda". No fim — dança religiosa e guerreira em que as atitudes são as de prostrar com o golpe rápido das pernas o adversário, estatelando-o na poeira.

Mas o "frevo" possui "passos" dignos de registro. Assim, depois que os dançarinos caem na "onda", depois de pular, de requebrar os quadris, o camarada geralmente faz o "corrupio".

No "corrupio" o dançarino gira velozmente na ponta do pé, para depois cair bruscamente quase encostando os fundilhos no chão. Então, começa um curioso movimento de pernas: mãos nos quadris, o tipo se levanta turbilhonante e já meio desvairado. Depois, baixa-se corrupiando; e de cócoras lança as pernas, ora uma, ora outra para a frente. É preciso muita agilidade para que o dançarino consiga equilibrar-se nessa posição sem nenhuma bravura, como os russos o fazem ao dançar.

Depois de voltar o corpo à atitude ereta, mas sempre se requebrando e de mãos levantadas, deve-se imediatamente fazer o "passo da tesoura".

Nada disso tem ordem porém; os dançarinos podem fazer primeiro o "passo da tesoura" ou começar pelo "corrupio", ou mesmo pelo "chã de barriguinha".

O "passo da tesoura" consta de um singular movimento de pernas, tendo os braços levantados e saltando ao mesmo tempo. Primeiramente o dançarino permanece na ponta do pé esquerdo e com a perna direita atravessada sobre a coxa esquerda faz de conta que é uma tesoura aberta. Em seguida dá uma meia-volta rápida e cruza a perna esquerda sobre a coxa direita.

Há uma certa gente que fornece os melhores dançarinos: os desordeiros e os malandros do pátio do Mercado e dos botequins e dos *bas-fonds* nordestinos.

O mais curioso é que a pessoa que se dispõe a dançar o frevo, imediatamente consegue se integrar no ritmo da dança. Só no ritmo. O ritmo é o menos. Aprender os passos dos malandros, os passos de "capoeiragem" é que é a coisa. Conhecem alguns grã-finos os passos mais fáceis: os mais difíceis e nos quais os dançarinos se arriscam a quedas violentas, são privilégio da massa, mais vivaz que a outra classe.

A "chã de barriguinha" consiste no seguinte: os dançarinos, um pouco afastados, se dirigem *vis-a-vis* como quadrilha, ora abaixando a cabeça ora levantando-a, o ventre encolhido, até o instante em que quase tocam-não-tocam, realizam inesperadamente a umbigada, dão com a cabeça para trás, e, depois de uma rapidíssima reviravolta, se afastam, sempre pulando, sempre agitando os quadris. Em seguida, assim que estão distanciados um do outro, voltam ligeiramente a cabeça para trás, e se entrechocam as nádegas violentamente, depois empinam com a máxima rapidez o ventre para a frente. Isto representa uma outra "chã" — oposta à "chã de barriguinha".

Não quero é esquecer do passo do "urubu malandro": o dançarino derreia o ombro direito, encolhe o pescoço, curvado como um urubu ferido. Denota uma tristeza fingida no semblante, para dar a impressão perfeita do urubu malandro e sem ventura. Em seguida, estende a perna direita e encolhe a esquerda. Com os braços caídos ao longo do corpo e arrastando sempre a perna direita, produz com o corpo vários movimentos, ora num lugar só, ora mudando de sítio. Devo dizer que esta modalidade do "passo" é uma das mais fáceis, de grande efeito, engraçadíssima, porque, de repente, o dançarino sai dessa posição para cair no "passo do caranguejo" ou no "passo do siri congado".

No "passo do caranguejo" o dançarino abaixa-se bruscamente e, quase de cócoras, encolhe os braços e coloca as mãos nas axilas. Em seguida, balançando sempre a cabeça ora para um lado ora para o outro, caminha vagarosamente para a frente e para trás, num círculo muito fechado mesmo, de goiamum espantado pelos moleques.

Em Pernambuco, de noite, vendo o frevo da Ponte da Boa Vista, temos nitidamente a impressão de um mar revolto: os dançarinos, de braços erguidos para proteger os lança-perfumes, formam um imenso lençol de prata, sob os focos da iluminação pública.

Devemos fazer várias "chãs" sem esquecer de passar "sebo nas canelas".

Pois o "sebo nas canelas" é outro curiosíssimo acidente do frevo. Aqui os dançarinos, tremelicando os ombros, vão se abaixando, até ficar quase de cóco-

ras. Depois, com as mãos, esfregam as canelas fingindo lubrificá-las, executando os passos mais incríveis que se pode ver.

Mas, nada disso se compara ao "frevo-capoeira". Neste, o dançarino finge puxar a faca "peixeira" e cravá-la no comparsa. Depois de pulos ora para trás, ora para a frente, os dançarinos riscam a faca no chão, tomam atitudes hostis ou baixam a cabeça ou a suspendem ferozes, improvisando novas investidas, se imaginam reis selvagens em duelo, gigantes, grandes tipos da tela ou do cangaço.

Muitas cabrochas incendeiam o ar de heroísmo e de algum "pituim": é quando os lutadores representam melhor, os olhares que se lançam mutuamente vêm de muitos séculos de guerra, e embora seja gente dos mocambos, das gamboas ou das praias, muitos até opilados ou impaludados ficam transfigurados de bravura coreográfica.

Ainda muito saudoso do grande frevo, o jovem estudante que veio cavar a vida no Rio, começou a involuntariamente a fazer o "corrupio" e a figurar estupendos passos de "tesoura" num cordão carnavalesco que vinha pela Avenida no terceiro dia de Carnaval. A dança estranha interessou subitamente os foliões. Formou-se uma roda para ver o dançarino. Com os aplausos, o moço se desdobrou nas mais autênticas reviravoltas, fingindo riscar "peixeira", passando "sebo nas canelas", avançando de "chã de barriguinha" ao encontro de várias havaianas. Aí o excessivo menear de cabeça fez massagem na medula do dançarino transformado em anhangá girador, azougue vivo, roda de braços e de pernas. Um "corrupio" que ele produziu na ponta do pé, caindo em parafuso e concluindo uma capoeira imprevista estarreceu a grande massa. O moço sentia a cabeça separada do tronco; e os membros multiplicados como os de um deus oriental lhe transportavam as reverências do mundo que o crânio isolado e meio tonto apenas controlava. Mas houve um momento em que a paisagem começou a mudar assustadoramente, os foliões ficaram de cabeça para baixo formando como um diafragma que ora se apertava em torno de seus corrupios ora se alargava até as montanhas próximas. Foi neste momento que o levaram para a assistência, ensopado de suor e de lágrimas.

[*O Cruzeiro*, *s/d*]

PREFÁCIO DE "AVENTURAS DE MALASARTE"

Jorge de Lima[1]

1 Tradução e adaptação de várias obras alemãs sobre o herói nacional Till Eulenspiegel feitas por Jorge de Lima em colaboração com seu irmão Matheos de Lima. Rio de Janeiro: A Noite, 1942; 2ª ed., 1946.

O bobo e o poeta — inócuos, pois não? Engano completo: Ambos grandíssimos fatores revolucionários da Idade Média e pelos tempos afora até o Romantismo, até o Eterno Feminino de Goethe, até hoje, até sempre. Contra a suposta superioridade do macho na Idade Média, o poeta louva a mulher e é incontestavelmente o primeiro protesto antiguerreiro do mundo em favor do amor, a primeira revolta contra o estúpido "pater-familias" daqueles tempos.

A poesia ainda é força fraca que se levanta para purificar o ambiente onde a ferocidade do homem instala a tirania e a opressão; ainda é um meio do homem ultrapassar os seus limites e de os dilatar com as perspectivas de um universo maior, ainda é uma força neutralizante contra o espírito de retórica e de desilusões sobrevindas ao fracasso das humanas reformas sociais. A poesia ainda desaponta por completo o senhor burguês. A poesia ainda fala hoje a verdade da mesma forma que os bobos do feudalismo eram os únicos seres a quem se permitia trazer a realidade em frente aos senhores prepotentes.

O barão, apesar de toda a sua valentia e apesar de dispor de tantos bens, não possuía o olhar às vezes glorificador das mulheres; esse olhar, o poeta, sem armas e apenas com a sua divina insânia, possuía. Deste modo, o senhor feudal precisava na intimidade de seus castelos, de outro comensal sobre quem avultasse e servisse de cotejo no concurso cotidiano de excelências. E assim enquanto o bobo cometia gafes sobre gafes, o barão ostentava perante as damas o seu brilho já um pouco ofuscado pelo poeta. O barão sorria então complacentemente, fazia, do bobo, seu predileto; defendia-o contra o ódio do resto da família arrepiada com as suas pilhérias quase sempre irreverentes e duras. O cargo de bobo foi desta sorte ficando lucrativo, pois com o seu prestígio, junto ao barão, arranjava boas coisas para a sua família, perambulava nas salas dos banquetes e podia até ingressar nos aposentos das senhoras, o que não acontecia com o poeta, vigiado pelo ciúme do barão. Assim, o emprego de bobo, tornando-se disputado, já não era o idiota da aldeia que o desempenhava, como no começo, mas sujeitos atilados, que se faziam de meio malucos, para gozar das melhores regalias dentro dos castelos. A sinecura sendo tão ótima, houve um tempo em que o poeta, atraiçoando a poesia, virou bobo também, e se meteu a fazer jocosidades junto dos poderosos para cavar vantagens. Ainda

vemos, no Brasil, Gregório de Matos usar esse processo e ser bem sucedido, até o dia em que as suas sátiras não atingiam os próprios protetores; então era despedido. Mas logo adiante outro senhor de engenho o acolhia, e o capadócio engraçado ia vivendo na sua dupla função de bobo e de poeta. Os poetas contemporâneos são porém mais práticos junto do poder: transformaram-se em aduladores e estão dispostos a renunciar à poesia todas as vezes que o burguês, inimigo dela, assim achar conveniente. Porém nos bons tempos feudais, o bobo representava, na verdade, a censura no castelo. O barão reconhecia que esses formidáveis contadores de verdade eram necessários. Primeiro a verdade foi dita em forma de delação. Ao regressar das aventuras demoradas por terra estranha, o bobo contava as faltas cometidas pela família durante a ausência do senhor. Depois o bobo ficou censor e em qualquer lugar podia mangar livremente de todas as coisas mangáveis da época. Era uma espécie de espelho, em que a sociedade podia refletir o seu ridículo para corrigir-se. No momento da piada, ninguém ligava: o homem era bobo. Mas o censurado, de certo, iria evitar a amolação do censor, e se apresentava no dia seguinte sem o vestuário destoante, sem o ademane irrisório da véspera. O único que podia mesmo usar os trajes mais extravagantes, fazer os gestos mais mirabolantes, dizer as coisas mais indiscretas e verdadeiras, era justamente o bobo. O resto do castelo vivia num constrangimento enorme. Dizem que as damas de certo castelão deram de usar, dependuradas dos quadris, penas de pavão, ornando as saias; então o bobo começou a usar nos seus calções as ditas penas e as senhoras inovadoras desistiram. O bobo com o seu punhal de madeira, sua gola de rendas, era a criatura mais multicolorida das cortes: Junto do amarelo, que era a cor dos bobos, predominava a púrpura dos reis e o raro amaranto, disputado pelas moças elegantes. Quando o prestígio do bobo cresceu desmesuradamente e ele já tomava partido como observador dos adventos que presenciava, a nobreza começava a ouvi-lo: Era a única criatura franca e verdadeira na intimidade das cortes. Era a única pessoa que não podia galgar posições, não podia competir com os nobres, não combatia, não conquistava, e sobretudo não traía a confiança e não se constituía em perigo à paz amorosa do barão, como o poeta.

A revolução do bobo e do poeta continua; e ainda hoje se olham os poetas como bobos. Também os bobos são olhados como poetas.

O prestígio do bobo e do poeta foi tão grande que S. Francisco de Assis encarna o poeta das *Fioretti* e o *"jongleur de Dieu"*. Reabilitação da mulher e prestígio do bobo!

Vejamos que tudo tinha sido porém iniciativa do Cristianismo, pois o culto da Virgem era uma reabilitação da mulher e o cristão sempre fora o bobo preferido para as feras dos circos romanos.

* * *

A Idade Média permanece tão viva, que até os seus bobos iletrados, tanto quanto seus cavaleiros andantes, e mesmo os mais anônimos rocinantes, como as cavalgaduras prediletas de Eulenspiegel, atravessaram vários cemitérios da história da humanidade, e acompanham quais seres familiares os passos inseguros do homem de hoje.

A nacionalidade de Till Eulenspiegel é disputada atualmente por vários povos, mas se D. Quixote, por exemplo, é racialmente espanhol, até à raiz dos cabelos, ou melhor, é a própria Espanha de todos os tempos, sangrenta, apaixonada, idealista, santa e eterna, Till Eulenspiegel não pertence a nenhum país, raça ou nação, mas a uma época do mundo, e pertence tanto à Idade Média quanto os santos à Igreja Católica, que é de todos.

Se o cavaleiro andante de Cervantes, mais feliz, encontrou um gênio que o fez viver e o descreveu, observando-se a si próprio; o bobo Eulenspiegel é um produto da massa, elaboração dela a quem estendeu gratuitamente suas revoltas contra toda a sorte de potentados, sua fome, seus dramas contingentes de todos os dias, combatendo sem armas, lutando com todos os gigantes, mas rindo de seus tiranos e vaiando seus algozes como os bobos podem fazer.

D. Quixote é outra coisa: muito sizudo, muito cerebral, muito lido e guerreiro demais.

Eulenspiegel é semelhante a um D. Quixote com o estômago de Sancho Pança: As suas maiores revoltas nasceram no estômago, aliás como as da massa.

Diante da guerra, os dois apresentam reações diversas. Embora D. Quixote ache que "a paz é o verdadeiro fim da guerra", e não ame a guerra feita pela máquina, sem glória e contra a sua elegância e seus ardores de cavaleiro, a verdade é que ele é um guerreiro por vocação e por destino, dando mesmo a idéia de um esqueleto vestido de armadura.

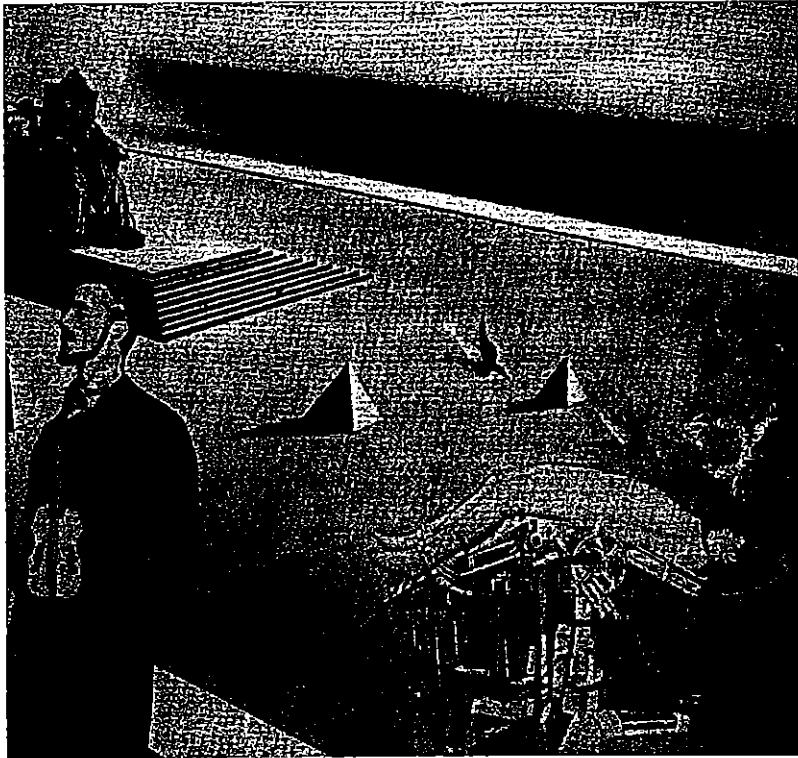
Eulenspiegel veste porém os ossos com a carne sensível da plebe, e algumas vezes que o puseram na mesnada ou na torre, para combater ou anunciar o inimigo, ele escangalhou de tal forma a seriedade da guerra que ninguém quis contar com ele para semelhantes empreitadas.

A visão de ambos é diferente também, pois a do bobo é mais realista que a

do fiel escudeiro de Quixote. Às portas da hospedaria, até Sancho enxergou lá dentro, como seu amo, príncipes e gentes de bem e de honra, mas Eulenspiegel mesmo distante de qualquer albergue, sente a léguas de distância, o cheiro do bife, e em vez de urdir planos de batalha para defender o frege, arquiteta planos de ataque para devorar o assado.

Sem se querer armar paralelos, vê-se que as armas de um são a lança e a espada a serviço do espírito; e a do outro a irreverência e a sabedoria a serviço do estômago, da economia, da justiça, da melhor distribuição. Ambos, porém possuem o culto da liberdade, o nomadismo pelos longos caminhos da terra (que para Quixote é como a Lua), a agitação diante das paisagens do tempo. Ambos são ideólogos a seu modo: Quixote desprezando o dinheiro, como um utopista dos tempos de São Tomas Morus; mas Eulenspiegel, atordoado deste sonido metálico, que tanto preocupou depois Leon Bloy.

Cervantes mesmo sem vintém está diante da vida como um *hidalgo*, enquanto Malasarte Eulenspiegel, com a bolsa recheada pelas traficâncias, é o são plebeu preocupado com as safadezas que a vida lhe vai armar, ao fim de cada peregrinação.

Entretanto, enquanto Quixote, nascido diretamente do cérebro de Cervantes, parece que se nos apresenta com certidão de batismo de alguma paróquia longínqua da Espanha, Eulenspiegel documentado com a pedra de uma sepultura, entre as faias centenárias de Mölln, não se nos afigura flamengo ou alemão, ou de qualquer outro povo que o reivindique para si. Mas um ser vivo de todos os (folquelores), tão vivo, tão humano, tão nosso, como o nosso Malasarte. A sua curiosíssima história, que começa mesmo do princípio, quando o bebê nem era bobo, nem sabido, mas um simples anjo na terra, diz que ele fora no mesmo dia batizado três vezes, como se verá páginas adiante. Nada mais natural que os tradutores, ao tentarem uma tradução diretamente de várias obras alemãs, que se ocupam de tão curiosa personagem, e ao se ocuparem da decorrente adaptação à língua nacional, batizem-no com o nome de seu padroeiro brasileiro — nosso velho conhecido Malasarte. Mais uma vez está batizado Eulenspiegel.

A HISTÓRIA DA TERRA E DA HUMANIDADE (PARA ESCOLARES) DE JORGE DE LIMA[1]

Cláudio Giordano

Damos aqui simples registro, desprovido de qualquer comentário e menos ainda de juízo de valor, dessa obra do poeta alagoano, a qual, por ser rara e desconsiderada pela crítica, torna-se praticamente invisível para a maioria dos leitores. No entanto é possível que ela explique muito das convicções do autor e venha a ajudar na interpretação de sua obra literária, em particular, a poética.

A história da Terra e da Humanidade, escreveu-a Jorge de Lima dentro do rigor católico, submetendo-se às devidas aprovações eclesiásticas: *Nihil obstat* e *Imprimatur*. É um relato teísta e moldado pela Bíblia judaico-cristã. Abaixo do título vem o registro "para escolares" e sua linguagem e estilo são marcadamente despojados e lineares, como convém a leitores iniciantes. Mas são feitas recomendações aos adultos:

> É tarefa dos mestres e dos pais escolher ao longo deste livro a matéria que pode servir à criança escolar ou ao adolescente, de acordo com a idade e o tamanho, [...].

Antes disso e imediatamente após a folha de rosto, lê-se o seguinte texto, posto entre aspas:

> A história atual é um longo *processus* decorrente do pecado original. Na vida do homem sem mácula não haveria história. A vida seria uniforme. Na História vemos o castigo do pecado e a libertação dele. Com o "suor de seu rosto" o homem procura recuperar os atributos de santo, perdidos pelo pecado. O rádio, a televisão, o dirigível e outros descobrimentos mostram de quanto é capaz a sua inteligência. A História, pois, é o detour do pecado: é, por isso, necessariamente ascencional. Parte do homem decaído vai a Cristo e terminará quando terminar o milagre cristão. A pré-história não é pois a pedra lascada: é a história do homem antes da queda.

A obra se abre (capítulos I e II) com o relato da criação do mundo e formação do povo judeu até o dilúvio, segundo o texto bíblico, acomodado aos conheci-

1 Empresa Editora ABC Limitada, Rio de Janeiro, 1937, edição cartonada de 220p. Esse material pertence à Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes e foi gentilmente cedido por Cláudio Giordano.

mentos da ciência. Os capítulos III a V tratam das civilizações orientais, dos gregos e dos romanos.

O capítulo VI, retoma a história dos judeus. A exposição se desenvolveu seguindo o relato bíblico até Cristo. Discorre depois sobre: Idade Média, Sucessores de Carlos Magno, As Cruzadas, Guerra dos cem anos, Alemanha e Itália. No capítulo XIII, intitulado "Assistência social da Igreja na Idade Média", inclui a América e o Brasil. O capítulo XIV tem dois tópicos. No primeiro fala das civilizações pré-colombianas e no segundo das invenções.

Os capítulos seguintes abordam: Reforma, Revolução Francesa, Napoleão, a América nos séculos XIX e XX, a Primeira Guerra Mundial.

Antes da bibliografia, sem título e em tipos menores encontram-se as páginas de reflexões. A bibliografia, de três páginas, não obedece ordem nenhuma, principiando com obras de Tristão de Ataíde e arrolando vários títulos em alemão, em francês, inglês, italiano e espanhol.

Reproduzimos a seguir o trecho do capítulo XIII, referente ao descobrimento do Brasil:

> [...] Pedro Álvares Cabral devia sair na segunda-feira, 9 de março de 1500. D. Manuel, alegríssimo, acotovelou na tribuna real o capitão-mor e depois de passar-lhe às mãos o estandarte com as armas do reino, que o Bispo de Ceuta retirara do altar, enfiou-lhe na cabeça carinhosamente um barrete já bento e sagrado pelo próprio Papa. [...] Com Pedro Álvares iam dois dignos de menção: o guardião Frei Coimbra e Pero Vaz de Caminha — nosso historiador, aliás, quem escreveu até hoje as mais pitorescas páginas de História do Brasil. Em quatro dias parece que via toda a terra e entre o "Senhor" do começo da carta e o ponto final da sua assinatura curiosa, são sem conta os ponto e vírgula com que alimentava a descrição e não deixava se interromper o fio das ponderações ao Rei. Arrolou tudo: papagaios, selvagens, palmas, palmitos, arcos, flechas.
>
> No correr daquele estilo simples e tão colorido pára em minúcias, como a pintura dos giolhos [sic] das indígenas. Toda a carta é um programa de colonização. Como que antevê a mestiçagem, descrevendo ao Rei certas excelências do material humano, insistindo no assunto repetidamente em gabos ao pessoal, com detalhes bem apanhados de etnólogo. Conta que a indiaria, no começo desconfiada, caiu em breve na pândega; bastou Diogo Dias, almoxarife, que foi de Sacavém, "homem gracioso e de prazer" levar para eles um gaiteiro e sua gaita, com suas danças e seus saltos reais, deram-se as mãos e fizeram tudo que o homem fez. Descreve a primeira missa que o Padre Frei Henrique cantou "em voz entoada e oficiada com aquela voz

pelos outros padres e sacerdotes que ali todos eram". A bandeira de Cristo com que o almirante saiu de Belém "esteve sempre alta da parte do Evangelho". Depois da missa, "desvestiu-se o padre e pôs-se em uma cadeira alta e pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, e enfim dela tratou da nossa vinda e do achamento desta terra; conformando-se com o sinal da cruz, sob cuja obediência vimos e a qual veio muito a propósito e fez muita devoção". Diz que grande cuidado foi logo carpintarem um cruzeiro. Trouxeram-no para lugar alto onde o "capitão mandou fazer cova para o chantar", "os religiosos e sacerdotes diante, cantando, maneira de procissão".

Chantada a Cruz, com as armas e divisas de El-Rei, armaram altar ao pé dela e ali disse outra missa Frei Coimbra, a qual foi cantada e oficiada pelos frades já ditos, tendo comungado o capitão, vários outros da tripulação e os sacerdotes. Durante o ofício, quando o pessoal cristão caía de joelhos, ou batia peitos ou elevava as mãos ao levantarem a Deus, a indiaria imitava o gesto, a compunção e as atitudes devotas [...] Não se nota no historiador nenhum desapontamento por não ter visto ouro nem prata; há nele é a visão catequista (que só mais tarde o jesuíta teve) de incorporar o selvagem numeroso à escassa população reinol e elevá-lo pela fé: "porém o melhor fruto que nesta terra se pode fazer, me parece, que será salvar esta gente e esta deve ser a principal semente que vossa alteza em ela deve lançar; e que aí não houvesse mais que ter esta pousada, para esta navegação de Calicut, bastaria, quanto mais disposição para nela cumprir e fazer o que vossa alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa fé".

Cláudio Giordano fundou e preside a Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes

NOTA SOBRE POESIA *Jorge de Lima*

Esta é a terceira nota que escrevo sobre o "Visionário", do poeta Murilo Mendes. As duas outras, deliberei destruí-las por se ressentirem de comuns elogios e numerosas citações. Eram pedagógicas e pretendiam esclarecer o meu público sobre as excelências deste grande poeta, o que valia uma imensa pretensão, pois Murilo Mendes é demonstrável por si mesmo, real por seu valor indepreciável, portanto insubmersível e inegável. Demais não tenho pretensões a crítico.

A presente nota representa assim uma das reações que o seu livro me despertou.

É muito difícil escrever sobre boa poesia ou guiar-se no julgamento de poetas como este, por decididos métodos. Não podemos muitas vezes classificá-los. Mas, abstraindo os numerosos grupos e subgrupos em que tentaríamos encaixar estas tão complexas tendências, poderíamos, para ensaiar uma ordem taxinômica, grupar as duas mais significativas categorias em duas seqüências quase definidas.

Algumas vezes agem como verdadeiro poder gerador de vida, abrolhando de si os germes em potencial por eles mesmos criados ou consumidos, mas renovados para o mundo exterior: desdobram os seus conteúdos emotivos, realizam as virtuosidades da sabedoria intuitiva, como o espírito dos iluminados que durante uma série indefinida de gerações, engendra uma teoria de roteiros e de descobertas encadeadas em linhagem em que todo o futuro está desvendado, podendo, entretanto, ser reconduzido à sua sinopse inicial.

É assim que procedem determinadas espécies biológicas relativamente a reações de sobrevivência, estendendo ao infinito a sua evolução interior.

Num caso paralelo temos o poema, o poema cíclico, ou a seqüência poética que poderá ser aparentemente fragmentada em obras sucessivas.

Algumas vezes, em sentido inverso, eles se condensam, fragmentando-se em vários núcleos ao invés de se desdobrarem uníssonos; a atitude do autor não é mais a do semeador que, com o gesto largo lança o grão em todas as jeiras, mas antes a do desejo de reunir de todos os seus campos, de todos os seus horizontes, de todos os instintos e de todas as consciências, as energias esparsas, para difundi-las em átomos psíquicos cuja força aumentasse seu poder de expansão indefinidamente em variados focos.

Pode-se assim, partindo destas duas tendências, considerar o universo poético, vendo-o progressivamente sair do seu magma original; vendo-o diferen-

ciar-se, estendendo sempre para mais longe seus infinitos horizontes. E, de todos os pontos periféricos, ainda os veria, para aglutiná-los em núcleo comum, onde suas virtualidades transfundidas manifestariam, sob a aparência de imobilidade, uma insuperável tensão, correspondente a todas as criações possíveis que o tempo realizaria em ilimitada rota, no espaço e na duração.

Ainda poderíamos enquadrar na primeira tendência as experiências poéticas que se ultrapassam em duração; na segunda, o pendor para reduzir as dimensões do poema, que por fim se resumiria à expressão supra-realista da comoção, o pressentimento, o limiar do silêncio, ou fases, episódios, ações idênticas, adventos.

Assim sendo, quando o poeta se contenta com modificações de forma, obtém resultados relativos, temporais; mas se, ao contrário, suas inovações têm um interesse durável, pressagiando mudanças reais, na poesia, capazes de tornar a dar-lhe novo impulso, de descobrir-lhe projeção futura, voluntariamente ou não, acreditando talvez só tocar na forma sem lhe conceder nenhuma primazia, atingem o íntimo das coisas, as fontes e a essência das criações verdadeiras.

Ainda aqui divisamos mal-entendidos. A arte tem seu papel, suas exigências, e dispõe de meios próprios para atingir suas metas independentemente de contenções objetivas. Entretanto, não pode dispensá-los de todo. Que pensar-se de um pintor que, desejando dar uma impressão mais viva de um retrato, de uma paisagem, de uma natureza morta, reduziu-se ao extremo a contribuição do desenho e da cor? Determinados movimentos artísticos foram tentados por uma tal concepção: o exagero do suprarrealismo deu nisso; a caricatura limita o retrato às linhas essenciais, um mínimo de traços sobre um máximo de ambiência. Porém, tudo não passa de caricatura, isto é, uma forma inferior, quase invertida da arte pictural. Pensaríamos, da mesma maneira, sobre a música, que, evidentemente, não pode dispensar suas contingências para nos encantar e nos conduzir fora de nós com os sons. Mas será verdadeiramente um homem de sabedoria o pintor que, sobre superfícies coloridas, povoadas de massas e de movimentos, consegue intercalar espaços ritmadamente inócuos, que, contrastando com o ambiente tomam uma significação viva em relação com o conjunto; do mesmo jeito o compositor ao conduzir progressivamente o auditório a estas pausas intercaladas em que as notas são mais uma espera do que sons, mais promessas que realizações.

E, esta alternância da ação intensa e de pausas, de exuberante expansão e retraimento, fazendo planar sobre a composição pictórica, sobre as vozes que cantam o mistério da vida interior, é mais que técnica, é técnica superior sem

ser forma preconcebida. Adivinha-se, além disso, que é o pensamento do artista, a consciência reagindo sobre o universo, que intervém afinal para a supremacia do fundo sobre a forma. O poeta ainda uma vez assume maiores responsabilidades do que as exigidas ao prosador; o poeta reveste sua linguagem com ritmos próprios, interiores ou exteriores, de tal forma que seus despojamentos são ainda, por um requinte de opulência, revestimentos. É, portanto, sob a premência de pôr em seus versos toda a música e toda a pintura real e supra-real e de inundá-los de desejos sempre insatisfeitos, que pode fazer obra supra-tempo: deve ele pois saber usar essas alternativas de ricas orquestrações e de pausas, onde a alma, anelante pelo que acaba de ouvir, fica suspensa, angustiada, pelo que em seguida lhe será revelado.

É por isso que de um momento poemático para outro, ou de um clima espiritual para outro, a atenção do leitor fica entretida numa contínua espera, que é prazer e desgosto, sofrimento e volúpia angustiada.

A vida do poeta deve ser um mistério que se fecha e se entreabre, que se entrega para melhor se recusar, e que põe nessa recusa tantas confidências esboçadas, tantas expressões silenciosas, desejadas pelo que ocultam, pelo que expõem e significam. Ser-nos-ia facílimo apontar algumas obras-primas tomadas como exemplos, em que a duração é presente em relação a uma seqüência política: a extensão pode ser breve e a brevidade pode parecer interminável. Sabe o verdadeiro artista insinuar as suas falas inarticuladas que se encobrem às palavras gritantes. Consegue entrelaçar a idéia clara, traduzida em expressões perfeitamente inteligíveis com sugestões pelas quais o espírito do leitor se sentirá suspenso. Tanto mais quanto só é permitido ao verdadeiro leitor de poesia, entrever, adivinhar o que lhe resta compreender, além do que consegue captar.

Tal contínua excitação da curiosidade, que se nutre na persistente insatisfação, aumenta a sensação do desconhecido, e faz progredir a tensão interior do espectador em perseguição à ânsia do poeta com que se encontra para perder-se, para tornar a descobrir-se e ultrapassar-se indefinidamente.

A poesia por suas flutuações, oscilando do cotidiano à arte transcendente ou pura, testemunha inquietações e aspirações reveladoras do pressentimento que ela encerra dos mundos em formação ou desorbitados.

A transcendência que deve saturar de mistério todo grande e verdadeiro poeta, impele-o a ultrapassar-se em dois sentidos. Se se trata de revelar através de suas formas e suas manifestações, o real que nós percebemos, é preciso transpor as aparências e os limites, de maneira a conduzir-nos para outras di-

mensões do universo que dá a este mundo seu sentido inconsútil, e daí às fontes de vida universal de que a nossa é um elo de cadeia eterna.

É este alargamento de nossa emoção tornada consubstante e simultânea a tudo o que é, que o torna capaz em nossa existência local, no círculo de nossas percepções imediatas, de descobrir sua verdadeira soma, causas profundas, significações e identidades.

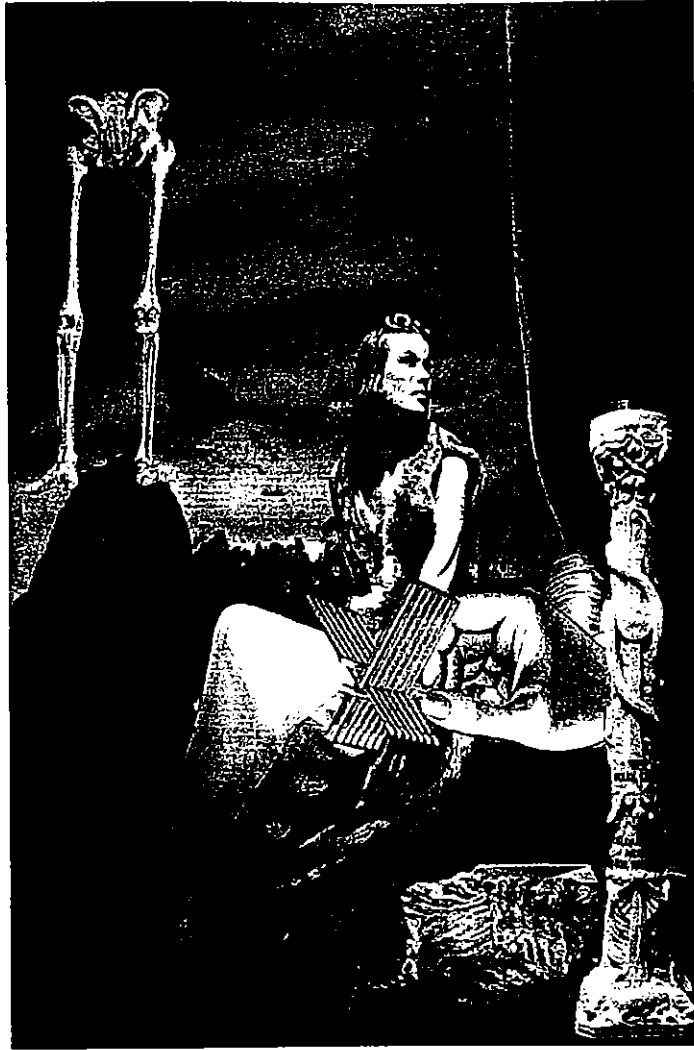
Se pretendemos, ao contrário, conhecer o que somos no íntimo do nosso ser, neste universo imperceptível aos sentidos (aos sentidos tão próximos!), então deveremos, como na hipótese precedente, não nos deixar ficar no exíguo plano em que o nosso eu se contrai; retraindo-se do mundo exterior, refugiar-se-ia em si mesmo, na solidão em que se adstringe, tornando-se a sombra do que realmente é uma espécie de impersonalização.

Além do nosso eu superficial, existe um eu profundo, como além do universo acessível aos nossos sentidos, há, encoberto pelas aparências, outro real, oculto aos olhos de nossa percepção. É este universo que impele a nossa ânsia de sabedoria fora da esfera enfronteirada dos instintos. Daí provém a humana fome de conhecimento e o motivo porque jamais nos cansamos de viver na intimidade da nossa luz universal de Deus. Os pequenos consolos que a ciência e a arte nos concedem com tanta parcimônia, despertam regularmente em nós o sentido do mistério que nos cerca e do mistério que somos para nós mesmos. Sejam quais forem as nossas possibilidades, eles nos esbarram na constante convicção de que o que temos explorado nada é comparado com o que nos resta sondar ainda. Simultaneamente a transcendência age em nós de modo positivo, impelindo-nos a nos exceder e a alargar nossas certezas e experiências, nossos horizontes, a ultrapassar os nossos níveis, as nossas idéias; mas no momento em que ela nos dá a sensação de havermos atingido o limiar de um plano sempre ascendente, parece-nos que este limiar precisamente ainda está por descobrir.

Compreendo que o "Visionário", de Murilo Mendes é um elo de sua poesia cheia da mais cristalina forma formalística e da mais luminosa forma de pensamento profundo e pura essência. Não há nela nenhum hermetismo, mas transcendência, e este mistério que nos cerca e que somos para nós mesmos. Vejamos que este poeta consegue transformar o cotidiano em duração, infundir lirismo à quimicidade e à mecanicidade do mundo (a palavra Lisol, Bonde, camel, etc), alterar as coisas fixas com bastante relatividade, multiplicar a criatura e ultrapassá-la, com as visões que são como as nossas sombras interiores. Mas sempre pressagiando mudanças, desdobrando conteúdos, distribuindo

sabedorias e adventos, lançando grãos em todas as jeiras! Grande compositor e grande regente, é elegante e musical, tem gestos largos e sabe rir um tanto compadecido de várias pequenezas.

Escrevendo esta nota identifiquei-o com a própria Poesia: realmente são a mesma coisa.

Jornal *A Manhã*, 31.7.1942.

À MARGEM DE EUCLIDES *Jorge de Lima*[1]

"Jagunço destemeroso, o tabaréu ingênuo e o caipira simplório, serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes ou extintas. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo. A civilização avançará nos sertões, impelida por essa implacável "força motriz da História" que Gumplowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes".

Euclides da Cunha, que escreveu essas palavras desoladoras no prefácio do seu famoso livro sobre os sertões, termina na última página das notas à 3ª edição da mesma obra: "Não tive o intuito de defender os sertanejos, porque este livro não é um livro de defesa; é, infelizmente, de ataque".

A campanha de Canudos passaria, assim, como o primeiro avanço da civilização contra a barbaria, contra as "sub-raças evanescentes", quase desaparecidas. Entretanto, a civilização que comandou as expedições não era senão o tabaréu ingênuo e o caipira simplório ou o "mestiço neurastênico do litoral", enfronhado de vagas culturas européias, tão vagas, tão inglórias e tão européias como as armas que as próprias expedições empunhavam.

Enquanto a civilização esmagadora não chega, esta grande parte da nação brasileira, seqüestrada felizmente pelo analfabetismo e pela geografia, evolve como deveria evolver com os predicados morais de destemerosidade, de simplicidade e de ingenuidade em que a geração passada via o mal. Bela coisa, sem dúvida, alfabetizar; mas parece singularmente ótimo que D. João VI tivesse começado a nossa formação de cima para baixo, dando-nos Academias Superiores, e não escolas. Formou-nos, assim, doutores, inchados de ciência, em vez de homens rijos de alma, como começaram a dar-nos os jesuítas.

O resultado foi que os doutores degeneraram em políticos, traficantes e sibaritas das capitais; os sertanejos, porém, conservaram-se puros e ingênuos: atravessaram, como o carreiro do Ipiranga, todas as idéias e revoluções bárbaras, e chegaram incólumes a esta hora "H" da América: ou todos nos fazemos fortes, ou desaparecemos.

Os doutores já estão desiludidos das culturas ádvenas; já estão escarmentados do pedantismo das idéias da lua: podem voltar-se, agora, para a terra, e fazer do homem bom do sertão o trabalhador capaz do nosso progresso. Quando digo sertão, digo da Praça Mauá para lá.

É uma velha geração a geração nova, sem brilho, sem as fantasias da outra,

1 *Atlântico:* revista luso-brasileira, Lisboa, nº 3, p. 56-9, março de 1943.

e condenada a encher de dúvidas o século que os nossos pais povoaram de afirmações. A controvérsia e a objeção voltaram com a nossa geração de inquietos e angustiados.

Nós somos cépticos, quando olhamos os dogmas do cientificismo, que até ontem encarnavam o terror da afirmação e da negação.

O grande livro de Euclides foi escrito como aquela literatura *"che si chiama scientifica soltando perché ha il terrore perpetuo dell'affermazione"*, de que tanto desdenha Papini no prefácio de sua *Storia di Christo.*

A sedução de Euclides estava na sua vida dolorosa, que culminou na tragédia com que se afundou na eternidade, e ressalta aqui e acolá em muita página humana, quando a despreocupação do científico cede o lugar à despretensão das suas notas simplesmente literárias.

A tortura do estilo e da erudição colocou-o ao lado do imenso Rui na antologia do "estouro da boiada", na defesa de termos acoimados de galicismos, nos neologismos, no mesmo nefelibatismo científico, na mesma exaltação a Pombal e na mesma fascinação pela civilização das chamadas raças fortes.

Fanático da antropologia física, como o jagunço o foi do seu Conselheiro, é um homem preocupado de diagnósticos, classificando Canudos de diátese (?), os mulatos neurastênicos, os cafuzos de histéricos, até a última página em que, estudando a cabeça do pobre Antônio Maciel, termina: "que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam no relevo das circunvoluções expressivas, as linhas especiais do crime e da loucura".

Acreditava aquela geração que a ciência pudesse sempre dizer a última palavra. Para ele, a última palavra da ciência eram as leis antropológicas de Broca; Foville havia englobado todos os mestiços num diagnóstico de histéricos; a História se reduzia "aos axiomas de Gumplowicz maior que Hobbes"; daí pensar Euclides que os sertanejos eram os "herdeiros infelizes de vícios seculares da idade média" [p. 142 — *Os sertões*].

O método renaniano dominava as mais simples narrativas, como esta da lenda conjugal do Conselheiro, e por isso ia buscar o grande escritor no Montanus do Marco Aurélio o símile do degenerado sertanejo [p. 192].

Deste modo "pensa, como Renan, que há, rude e eloqüente, a segunda Bíblia do gênero humano no gaguejar do povo" [p. 207].

E que aquelas gentes dos sertões ele as encontrava relendo "as páginas memoráveis em que Renan faz ressurgir, pelo galvanismo de seu belo estilo, os adoidados chefes de seitas dos primeiros séculos" [p. 169]; eram as mesmas ânsias e os mesmos tresvarios, "o mesmo ansiar pelos céus, à feição primitiva-

mente sonhadora da velha religião, antes que a deformassem os sofismas canonizados dos concílios" [p. 173].

Parece um Binet Sanglé lecionando para um anfiteatro de cépticos sobre a garantia e quase "experimentada" pleuris de Jesus Cristo e a sufocação de Judas na hora do enforcamento.

Apreciando-lhe a logomaquia científica, derramada naquele estilo complicado, a gente fica pensando na prole de frases que o célebre escritor poderia dar-nos, se ao invés da antropologia estéril de seu tempo, tivesse conhecido o assunto fecundo da eugenia de hoje, tão fecundo que solicitamos maltusianismo contra tanta literatura quase frascária.

A visão de Euclides saiu, assim, deformada no seu melhor documento, não só pelos vidros imperfeitos que a presumida geração dos fanáticos da ciência lhe dera, como pela própria deturpação que a guerra ocasiona no estado emocional do combatente.

Reconhecera-o Euclides: "O que escrevemos, confessava ele, tem o traço defeituoso dessa impressão isolada, agravada, ademais, por um meio contraposto à serenidade do pensamento, sulcado pelas emoções da guerra" [p. 27].

A deformação estava no observador e no observado, este por sua vez deformado pela multidão.

Seja como for, porém, *Os sertões* são dos nossos poucos livros que conseguiram conservar-se à tona da maré-montante de literatura em que foram vazados.

Outros trabalhos seus tiveram o mesmo ambiente, o mesmo cenário, ou melhor, a mesma cenografia trágica do seu estilo e da sua seriedade em encarar os problemas que discutia. Nenhum assunto saía da sua pena sem aquela prévia compreensão tão recomendada pelo reverendíssimo Boileau. Foi o caso mais típico de honestidade literária de que se pôde orgulhar a Academia Brasileira, até à sua morte. Ele foi sempre fiel ao dito célebre do clássico: "O que não experimentaste não digas que o sabes bem". Todos os seus livros, a sua obra, aliás, apesar de manquecer do espírito do tempo, dá-nos a impressão de ser escrita, não com cipó, como disse Nabuco, porém, segundo a fórmula terrível do poeta — não quero dizer do filósofo — do *Assim falou Zaratustra*: com sangue. Nos *Contrastes e confrontos*, do mesmo modo que *À margem da história*, há muita matéria plástica para se fazer uma fama, se esta já não lhe tivesse saído inteira, compacta, de-bloco, ao ser publicada a mais original das reportagens do mundo.

Vamos e venhamos: no gênero jornalístico, as cartas de que, como de larva, saíram *Os sertões*, só me lembro da correspondência de William Stead sobre a

Conferência da Paz em Haia. Foi o jornalista inglês que nos descobriu o grande mestre do Direito, em quem, até então, víamos apenas o verbo político.

Nos confrontos que fez dos homens e coisas da nossa História deixou-nos agudíssimas interpretações.

Nos contrastes que focalizou dos problemas nacionais, levantou-nos a meada de soluções positivas, quase classificadas como soluções algébricas.

Os seus conceitos eram sempre lapidares: prova de que o seu pensamento já havia sido posto na fórmula matemática, que era a base do seu poder de generalizar e concluir.

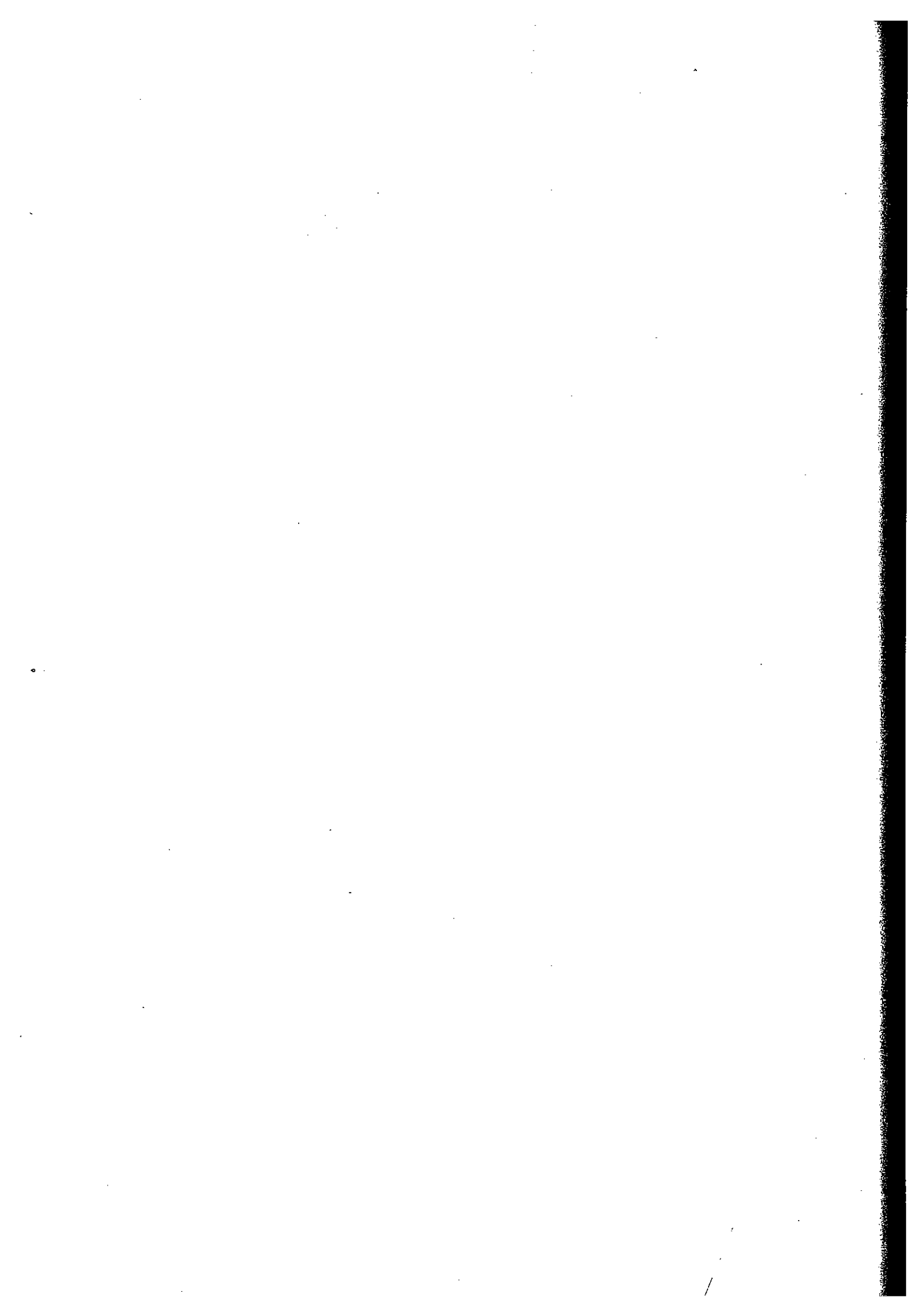
Nunca se volta de Euclides com as mãos abanando. A nossa terra está toda nele, muito melhor do que o homem está nela, e na qual, a bem dizer, ainda parece hóspede.

Ainda não a possuímos, ainda não nos apossamos daquela "terra graciosa" que nos pintou o grande mágico de 1500.

O caminho da conquista, traçou-no-lo Euclides na história truculenta que nos contou, não falando com voz mansa e suave, mas aos brados, com voz clamorosa, para que ouvíssemos e não a esquecêssemos.

p.58 Retrato de Jorge de Lima [Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros-USP] **p.60** Lasar Segall, *Estudo para Poemas negros de Jorge de Lima*, desenho à tinta preta à pena, 47,0 x 34,4 cm., 1947 [Acervo Museu Lasar Segall-IPHAN/Minc] **p.61** [Arquivo Museu Lasar Segall-IPHAN/Minc] **p.62** Lasar Segall, *Estudo para Poemas negros de Jorge de Lima*, desenho à tinta preta à pena, 36,2 x 26,2 cm., 1947 [Acervo Museu Lasar Segall-IPHAN/Minc] **p.63** [Arquivo Museu Lasar Segall-IPHAN/Minc] **p.68** *Sem título*, 16,9 x 11,3 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.96** *10 x 0*, 15,8 x 10,5 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.125** *Sem título*, 16,7 x 11,9 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.138** *Sem título*, 11,8 x 15,9 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.158** *O julgamento do tempo*, 15,3 x 11,4 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.159** *Sem título*, 14,7 x 10,3 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.159** *Sem título*, 15,6 x 11,3 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.163** *Sem título*, 14,8 x 11,2 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.168** *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte*, 11,4 x 13,5 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.172** *Sem título*, 11,6 x 15,6 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP] **p.178** *Sem título*, 15,3 x 11,3 cm. [Arquivo M.A., IEB-USP].

As fotomontagens de Jorge de Lima foram fotografadas por Romulo Fialdini.
As fotos das cartas da correspondência de Jorge de Lima (p.61 e 63) e dos desenhos de Lasar Segall (p.60 e 62) foram feitas por Eugenius Pacceli.

A obra em prosa de Jorge de Lima: *A mulher obscura*, *O Anjo*, *Calunga* e *Guerra dentro do beco* é editada atualmente pela Civilização Brasileira, R.J. (do grupo Record), a obra poética, pela Nova Aguilar, R.J.

3 » ENSAIOS

As marcas do tempo

Fernando Mesquita

Resumo Conjugando instrumentos analíticos da Semiótica Tensiva de Zilberberger-Fontanille com elementos da biografia do escritor e dados da história literária e social da Primeira República, este ensaio busca mostrar — em contraste com o tempo atual — como as *marcas de época* discerníveis no texto de uma despretensiosa crônica do jovem Monteiro Lobato tanto revelam traços típicos do período assim como atestam a sobrevivência de construtos ideológicos anteriores, em particular da ideologia escravista.
Palavras-chave marcas textuais temporais, Monteiro Lobato, ideologia escravista.

Abstract *By joining together analytical tools of Zilberberger-Fontanille's Tensive Semiotics with elements of the writer's biography, and historical and social data from the Early Republic, this paper intends to show — in contrast with actuality — how the time-related elements, discernible in an unpretentious chronicle of young Monteiro Lobato, reveal the typical marks of the period, as well as witness the survival of previous ideological constructs, mainly slavery ideology.* ***Keywords*** *time-related text marks, Monteiro Lobato, slavery ideology.*

[...] o tempo é um tecido invisivel em que se póde bordar tudo, uma flôr, um passaro, uma dama, um castello, um tumulo. Também se póde bordar nada. Nada em cima do invisivel é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro. [Machado de Assis, *Esaú e Jacob*, W. M. Jackson Editores, 1938, p. 87]

PARA QUE SERVE A LITERATURA? Voltaremos depois a esta pergunta completamente tola. Antes, cumpre *receber* convenientemente o leitor dessa literatura.

Um bordado interiorano O próprio Machado talvez concordasse com que todo leitor é uma *illustre* visita. Assim, conforme costume antigo e em desuso, convém começar mostrando-lhe o que de mais precioso nas *alfaias* da casa. Por exemplo, este "bordado" *doutros* tempos:

> Os perturbadores do silencio
>
> O silencio em Oblivion é como o frio nas regiões articas: uma permanente. Não se compreende a segunda sem o primeiro. Ele a completa; ela o define.
> Durante a noite aquele silencio faz-se inteiriço como a escuridão. Por mais que se apurem, os ouvidos nada ouvem a não ser um vago e remoto ressoar, que lembra miriade de grilos microscopicos em imperceptivel surdina chiadeira. Não será isso a tal harmonia das esferas a que se refere o filosofo grego?[1]

Estes parágrafos iniciam o terceiro conto (a rigor, mais uma crônica que conto) de *Cidades mortas*, segundo livro de Monteiro Lobato, publicado em 1919. *Oblivion* é nome de um lugarejo mítico do Vale do Paraíba. A dicção parnasiana, com a qual seguramente Lobato travara conhecimento (sem admirar) na juventude, ainda costumava chamar a Inglaterra de *pérfida Albion*. É fácil perceber que para chegar ao nome dessa "Jerusalém da vida anônima", o narrador pegou *oblívio*,

1 Cf. edição *omnibus* de *Urupês*, São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1943, p. 143. Todas as transcrições deste ensaio mantêm as marcas do tempo da grafia.

palavra latina de "gosto raro", e a compôs como nome próprio, *Oblivion*, "terra do esquecimento", terra que não tem história, na qual o tempo escorre sempre no mesmo *ramerrão costumeiro* (aliás, no léxico inglês — língua predileta do tradutor Lobato — *oblivion* significa precisamente "esquecimento").

Falta de história explicável, porém, por um contexto histórico, como nos advertiria Caio Prado Júnior: a partir da segunda metade do séc. XIX, a monocultura do café possibilitara um surto de urbanização dinâmica no Vale do Paraíba. Entretanto, o rápido esgotamento das suas terras por este tipo de "agricultura extrativa", feita sem técnica nem cuidados de preservação de fertilidade, empurrou, já nas últimas décadas do século, a frente de expansão para o interior da província de São Paulo. Assim, enquanto o em torno de Campinas experimentava por sua vez um "trepidante progresso" associado ao "ouro negro" as cidadezinhas paraibanas, abandonadas pela riqueza, jaziam *esquecidas*. Era o típico caso de Areias, encravada ao pé da Mantiqueira na fronteira entre os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, *ex-cidade* para a qual se mudara em maio de 1907 o jovem Dr. Monteiro Lobato, recém-nomeado Promotor da comarca.[2]

A sedução do inteiramente outro O narrador de "Os perturbadores do silencio" faz questão de abrir a crônica com uma comparação que se quer instigante, com direito a figurar como "achado": o silêncio, em Oblivion, é invisível, onipresente e incessante como o frio ártico; se acrescentarmos as conotações menos aparentes de dormência, monotonia (inclusive cromática, como no caso da neve polar), impassibilidade, resistência invencível etc., poderemos comprovar a

2 Para chegar, foi necessária uma "viagem penosa em lombo de cavalo, pois a estrada de ferro passava em Queluz e não havia outro meio de transporte. Essas quatro léguas de estrada, subindo e descendo morros, requeriam nada menos do que quatro horas de viagem. Estropiado e empoeirado, o jovem Promotor aportou em Areias [...]" (CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato*: vida e obra. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1955, vol I, p. 131). "Areias, Rangel! Isto dá um livro à Euclides (e, por falar, Euclides passou uns tempos aqui, ocupando exatamente o quarto que é o meu). Areias, tipo da ex-cidade, de majestade decaída" (carta a Godofredo Rangel, 14.5.1907, cf. *A Barca de Gleyre*, Ed. Brasiliense, 1956, vol. I, p. 167). De fato, "o município, que em meados do século passado dera à província, sozinho, um décimo do total da sua produção agrícola, e que por ocasião da abolição dos escravos retirara do eito três mil braços, caíra num estado de extrema desolação e completo abandono. Aquelas terras que produziam em 1854, 78% do café paulista, não estavam, então, produzindo nem 4%" (*Monteiro Lobato*: vida e obra, p. 131).

contento como a figura foi bem escolhida. Apenas um detalhe: trata-se de uma comparação inteiramente imaginária, pois, com certeza, o autor Lobato conhecia o frio polar apenas por "ouvir ler".[3]

Mais ou menos na época (embora publicada em 19, a crônica foi escrita em 1908) travava-se uma frenética corrida entre os "últimos intrépidos exploradores do mundo" para a conquista da glória de ser o primeiro ser humano a "pisar nos pólos".[4] Já nesse tempo Lobato dominava inglês e francês (numa outra crônica o narrador cita, a propósito da vida monótona, que um coronel inglês suicidara-se *tired of buttoning and unbuttoning*, cansado de abotoar e desabotoar a farda). Não é implausível que lesse, no original em inglês, magazines ou livros com relatos ou referências a estas expedições, cujas peripécias, de resto, freqüentavam a "civil conversação" dos bem informados de então.[5]

Seja como for, há como que um "eco" dessas "epopéias polares" na comparação esco-

3 Cabe distinguir aqui o *autor* Lobato, ser de carne-e-osso nascido em Taubaté, do *narrador* da crônica, o qual, do ponto de vista semiótico, é um "simulacro discursivo do enunciador" que "conta", como observador distanciado e impessoal (portanto, em posição "enunciva"), a vida em Oblivion. O autor, como foi dito, nunca experimentara o frio ártico. Quanto ao narrador, poderia, ficcionalmente, conhecê-lo ou não. Como ele narrador não se pronuncia a respeito, a questão fica em suspenso.

4 Na virada do século, o comandante norte-americano Robert Peary realizara várias expedições à Groenlândia, enquanto o inglês Robert Scott, entre 1901 e 1904, se internara pelo continente antártico, atravessando a "Grande Barreira de Gelo". Posteriormente, Peary chegaria ao pólo norte em 1909 e, culminando uma série de tentativas desde 1909, o "pólo sul exato" seria conquistado em dezembro de 1911 pelo norueguês Roald Amundsen. Scott também chegou ao extremo sul um pouco depois, nos começos de 1912, mas morreu tragicamente ao tentar a volta.

5 "Tenho mandado uns artigos para *A Tribuna de Santos* e publicado n'*O Estado de São Paulo* umas traduções do *Weekly Times* — esse meu meio de neutralizar Areias. Leio o *Times* em Areias! Informo-me todas as semanas da saude de *Her Majesty*. Quando encontro coisas muito interessantes, traduzo-as e mando-as para o Estado e eles me pagam 10$000. Acho estranho isto de ganhar um dinheiro qualquer com o que nos sai da cabeça. Vender pensamentos próprios ou alheios... Mas não tolero escrever por obrigação. Traduzo quando quero" (carta de 1.7.1909). Numa carta anterior, de junho de 1909, escreve ao mesmo Rangel sobre a sugestão que este lhe fizera, de ambos lerem e anotarem dicionários e trocarem notas: "Quanto ao que propões sobre o português — interessante! — era o que eu ia propor-te nesta. Você foi o primeiro a alcançar o polo, como Amundsen. Mandei vir o dicionario do *Aulete*, que ainda é o melhor, e estou a le-lo. Aventura esplendida, Rangel! [...] (*A Barca...*, vol I, p. 239). A comparação de uma idéia quase

lhida; mas há também — poderia alguém argumentar — um traço típico do "complexo de inferioridade" colonial: o encantamento com tudo o que é *inteiramente outro.* De noite, o silêncio alvinitente de Oblivion faz-se "inteiriço como a escuridão", num choque cromático "de arrepiar". Associado a duas "cores" completamente antagônicas, ele assume uma amplitude cósmica, como se fosse uma constante indiferente à luz e às trevas. A *nitidez* e a *pureza* desse silêncio fica mais ressaltada se relembrarmos que estamos numa cidadezinha anterior ao ruído dos motores à explosão e aos eletro-domésticos; quer dizer, anterior aos automóveis, rádio, televisão, aparelhos de som etc. Daí esse silêncio de *unánime noche*, idêntico ao das cidades coloniais, um tão denso silêncio que quase poderia "ser pego com as mãos". Temos aqui uma primeira "marca do tempo": esse silêncio de grotão perdido que o autor Lobato "ouvia" em 1908, comparando-o a um frio que não conhecia, nós jamais poderemos conhecer; ele está, para nós, definitivamente perdido. É certo que mesmo nas atuais zonas metropolitanas, nos fundos das madrugadas, às vezes um silêncio total parece aflorar. Por detrás dele, apurando-se os ouvidos, também escutamos um "vago e remoto ressoar". Mas, longe de se assemelhar a miríades de grilos, isso tem um nome preciso: *ruído branco,* o nosso barulho *ártico* feito da acumulação longínqua de todas as cacofonias urbanas e que, ao invés de soar como música das esferas, antes nos ameaça vagamente como uma imprecação surda e torturante de alguém "sem rosto e sem justiça".

A sedição efêmera

> Durante o dia, porém, a integridade do silencio em Oblivion sofre lesões. Uns tantos rumores, sempre os mesmos e periodicamente repetidos, constelam-no de quebras de continuidade. O velho inimigo do Silêncio, o Som, a espaços berra dentro dele gritos sediciosos, tal o relampago que momentaneamente destroi o imperio das trevas. Mas o Silencio logo subjuga e absorve o intruso.

» simultânea com a "corrida Amundsen-Scott" mostra que Lobato estava a par do assunto. Ou se quisermos manter a homogeneidade de tratamento textual, que o texto do narrador de *A Barca de Gleyre* "conversa" esclarecedoramente com o texto do narrador de "Os perturbadores...".

Examinada no nível semio-narrativo, a polêmica Som-Silêncio se revela facilmente como luta entre *vida* e *morte*. Esta "estrutura semântica elementar" rearticula-se através da aparição de dois actantes, sujeito e anti-sujeito (no plano discursivo, Silêncio e Som) disputando a posse do objeto Oblivion, seu "campo de contenda". Temos aí os valores da vida afirmados pela atividade *rebelde* e transformadora do Som contrapostos à sua negação, realizada pelo poder *subjugador* e *absorvedor* do Silêncio. Trata-se, portanto, de um esquema narrativo de *prova*: Silêncio e Som (assim mesmo, temas personificados com maiúscula por decisão do narrador) nutrem entre si programas narrativos rivais, numa "antítese mutuamente exclusiva": a presença de um, "em conjunção com o objeto Oblivion", significa necessariamente a ausência do outro. Som que "busca" abrir caminho através do movimento dos corpos, Silêncio que "insiste" em se manter na "medula de Oblivion", cancelando todas as dissonâncias na indiferenciação gélida da *volta ao repouso*. O resultado da contenda já está dado de antemão: o Silêncio prevalecerá (pois, afinal, não são cidades *mortas*?)[6].

Na sua forma canônica, o "Esquema de Prova" encadeia três etapas, correspondentes à sucessão de três programas narrativos: **Confrontação — Dominação — Apropriação/Despossessão.**[7] O início da prova, a "confrontação", consiste "simplesmente na *presença mútua* dos dois actantes e seus programas". Na continuação, esse "frente a frente" desencadeia uma luta destinada a determinar qual dos dois actantes "postos à prova" *domina* o outro:

> Desde logo, o sentido da *dominação* se esclarece: antes mesmo de ganhar ou perder o objeto, os sujeitos devem comparar suas forças, se opor para saber quem vencerá. Mas o que significa *vencer*, senão *assumir uma posição dominante?* Esta dominação pode, inicialmente, se exprimir em termos de modalidade de presença: o vencedor é aquele que tem presença mais forte; ele ocupa o centro do campo de referência; e o vencido, tem a presença mais fraca; ele é repelido para a periferia, para uma profundidade humilhante, ou para fora do campo. A dominação pode, assim, se exprimir em termos de modalidades de competência: o *poder fazer* de um supera o *poder fazer* do outro.

6 O mesmo par morte-vida poderia ser pensando, no nível narrativo, como *imobilidade-movimento;* aliás, ele reaparece em outros contos de *Cidades mortas*, transfigurado no nível discursivo em outros actantes com função equivalente: por exemplo, *tédio* (no lugar do silêncio) versus *mexerico* e *jogo* (com os mesmos valores do som).

7 Cf. FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*. Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1999, p. 110.

> Mas o *poder fazer* do vencido não é obrigatoriamente nulo (*não poder fazer*): com efeito, a vitória é tanto mais cara quanto a resistência é forte. Mesmo em termos modais, a dominação ainda é uma questão de intensidade e quantidade.[8]

Contudo, em "Os perturbadores do silencio" já no primeiro parágrafo o narrador nos apresenta o "Silencio" como sendo algo *inerente* (definido por) a Oblivion, algo que nela é uma "permanente". Ou seja, que a ocupa de forma estável e definitiva. Portanto, se se trata de um esquema de prova, aparentemente ocorre uma espécie de "síncope" na sucessão das etapas, pois antes mesmo da confrontação dos rivais um dos sujeitos é designado como vencedor e ocupa a totalidade do campo. Mas, no segundo parágrafo, o narrador como que se desdiz e relativiza essa supremacia: o domínio do Silêncio é absoluto sim, mas durante a noite; de dia, "sofre lesões". De noite, a presença total e indisputada do Silêncio indica que nas horas do escuro o Som foi "expulso para fora do campo de referência". Mas, durante o dia, a ocorrência de "uns tantos rumores" prova que o Som, por sua vez, é capaz de "contra-ofensivas" suficientemente fortes para também repelir o Silêncio para fora de Oblivion. Vitória e domínio fugazes, porque "o Silencio logo subjuga e absorve o intruso", mas suficientes para mostrar que "o Som está vivo" e que "a guerra continua". Portanto, tudo se passa em Oblivion como se confrontassem dois exércitos: um bem mais forte e que detém a posse do terreno quase todo o tempo e outro, muito mais fraco, mas ousado e aguerrido, capaz de audazes *sortidas* que lhe permitem a posse momentânea do campo. À primeira vista, poder-se-ia pensar num "exército regular do Silêncio" em combate com "guerrilheiros do Som". Mas, na verdade, tratam-se de dois combatentes *regulares*. Para quem conheça a história militar da Primeira Guerra Mundial, algo semelhante a uma interminável guerra de ofensivas e contra-ofensivas caracterizando um *impasse*. Só que, diferentemente do teatro da guerra européia, a guerra do Silêncio e Som em Oblivion se faz com "rumores periodicamente repetidos", quer dizer, é uma guerra *ritmada e regrada no tempo*, uma guerra que combina determinados *pulsos* e nunca chega a um desfecho final.[9]

8 Idem, p. 110-1.

9 O próprio emprego de *rumores*, categoria para sons minorados, indica que temos, no geral, sons *fracos* e muito silêncio. Por isso, os diversos *pulsos sonoros* apresentam batimentos esparsos, largamente preenchidos pelo silêncio. Se tomarmos Oblivion como organismo, seus pulsos indicam um quase *estado de coma*, e seus sons, uma crispação momentânea de vitalidade, logo esvaída.

Nas palavras do narrador, o Som, quando se manifesta, *quebra a continuidade* do Silêncio. Percebemos, assim, que o Silêncio domina estrategicamente na *extensão*, enquanto as "vitórias" — momentâneas e táticas — do Som são vitórias da *intensidade*, intensidade, aliás, representada no plano discursivo pelo coriscar de um *relâmpago iluminador*.[10] Portanto, a vida é vista, nessa região da morte e do esquecimento, como uma *sedição efêmera* mas plena de *energia* e *som* (a tentação é escrever, "plena de *som* e *fúria*"), como se Prometeu (diria um parnasiano) se rebelasse às margens infernais do Lethes.[11] A vida como contra-corrente, ou melhor, como *contra-sentido*: por isso, a estranheza de o Som aparecer como *Anti-Sujeito*, afirmando seus valores *contra* o domínio da morte.[12]

Combatente multifacetado, o Som se manifesta através das suas "Irreverências":

> À frente desse grupo de Irreverências está o Sino da igreja. Repicando missa aos domingos ou chorando a defunto, alegre ou funebre — é o Sino o mais violento perturbador do Silencio em Oblivion.
>
> Outro, é a capina trimensal das ruas: o raspar das enxadas perturba o silencio com a insistencia do coaxar do sapo-ferreiro.

10 "A *intensidade* e a *extensidade* são funtivos (*fonctifs*) de uma função que poderíamos identificar como *tonicidade* (tônico/átono), uma, a intensidade, a título de 'energia' que torna a percepção mais ou menos viva, e outra, a *extensidade*, a título das 'morfologias quantitativas' do mundo sensível, guiam ambas o fluxo de atenção do sujeito da percepção" (cf. FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. *Tension et signification*, Mardaga, 1998, p. 14).

11 Essa ousadia de "desafiar" o Silêncio não deixa de estar presente quando, trinta anos mais tarde, o autor de *Cidades mortas* se lança numa campanha quixotesca pelo início da produção de petróleo no Brasil, confrontando-se com uma trama de inércia e interesses escusos conluiados em convencer a opinião pública de que "no Brasil não existe petróleo" e que deveríamos continuar sendo "um país essencialmente agrícola".

12 Em geral, nas narrativas o Sujeito vencedor aparece associado a valores "positivos" e sendo desafiado por um Anti-Sujeito representando valores "negativos". Mas, no caso dos contos de Lobato, o próprio título da obra, *Cidades mortas*, nos garante que os "valores" dominantes são *negativos*; por isso, o defensor dos valores "positivos" da vida deve, para ser fiel ao ponto de vista do narrador, aparecer como desafiante desses valores tanáticos dominantes; deve, portanto, ser reconhecido como *Anti-Sujeito*. Além disso, com essa tomada de posição, a análise também reflete a clara postura "crítica", ou melhor, "oposicionista", que o autor sustentou durante toda a sua vida.

Outro, é o fim das aulas. Quando soam quatro horas o portão do Grupo Escolar borbota um fluxo de meninos rompidos em algazarra, a berrar, a cantar — e adeus, silencio!

O valente "exército de Brancaleone" das Irreverências do Som compõe-se de diversas "figuras-sediciosas" ("Sino", "capina", "fim das aulas") cada qual dotada de diferente competência para afrontar o Silêncio. As "figuras do Silêncio" (temas) também existem, mas são *invisíveis*: "escuridão inteiriça", "frio ártico", ou, mais precisamente, *não-luz* e *não-calor*. Portanto, o Silêncio (quer dizer, o *Não-Som*) e suas *não*-figuras são, todos, *termos não-marcados* (definidos por privação). Assim como a morte, que é a *não-vida*. Em oposição a esta, a vida é um termo afirmativo da presença de algo: um termo *marcado*, e — podemos acrescentar — marcado *no tecido invisível do tempo*. Reencontramos, assim, a epígrafe de Machado e nosso título![13]

No início, observamos que Oblivion era um "lugarejo mítico"; essa característica

13 Existe uma afinidade evidente entre essa *intensidade* de energia e som na despretensiosa simbologia de Oblivion e a concepção-mestra de Georges Bataille da "superabundância do fenômeno da vida" em *A parte maldita*. Se a morte assume os valores *extensos* do frio polar e da escuridão inteiriça, a vida, em Oblivion, é, por definição, uma "variável" concentrada, representada pelos símbolos solares do *calor* e do *brilho* ou por seus correspondentes corporais, *erotismo* (calor) e *beleza* (brilho). É certo que, ao cabo, o silêncio domina, mas enquanto há vida-som, há excesso, há *dissipação*, ainda que efêmera. E Bataille cita Blake: *Exuberância é beleza*. Quanto à vida como termo marcado, "afirmativo": "As palavras 'real' e 'coisa' são interessantes por si próprias. 'Real' liga-se ao latim *res*, e, provavelmente, com *reor*, 'pensar', 'estimar' (no sentido de 'avaliar'); assim também (em inglês) *thing* e *think*. Isto implica que as aparências tornam-se dotadas de realidade e de quase-permanência na medida em que as *nomeamos*; e isto tem uma íntima relação com a própria natureza da linguagem, cuja aplicação primária sempre concerne a coisas concretas, de modo que necessitamos recorrer a termos negativos (*via negativa*) quando temos que falar de uma realidade última que não é coisa nenhuma. Que uma 'coisa' é uma aparência à qual um nome é dado é precisamente o que está implicado na expressão sânscrita e pali *nama-rupa* (nome, ou idéia, e fenômeno ou corpo) cuja referência abarca todos os objetos dimensionados, todas as incontáveis individualidades suscetíveis de investigação estatística; a realidade última, propriamente falando, é 'sem nome'" (ou, se nos permitem, *é nada em cima do invisível*) (COOMARASWAMY, Ananda. *Time and Eternity*. Ascona: Ed. Artibus Asiae, 1947, p. 3-4). Que haja um "tremular de correspondências" entre Machado, a semiótica agnóstica contemporânea e um autor cingalês meditando sobre os fundamentos metafísicos da linguagem, e, tudo isto, via Monteiro Lobato, não deixa de ser uma pirueta interessante.

agora se comprova e se reforça com a aparição de tempos *cíclicos*, pois, como se sabe, o ciclo (implicando a concepção de um "eterno retorno") é a estrutura temporal típica das narrativas míticas. Com mais precisão, podemos perceber que o tempo em Oblivion transcorre em dois feixes: um contínuo e indiferente, o tempo *átono* e *absorvente* do Silêncio, esse "inimigo impessoal da vida", e outro cíclico, *periodicamente repetido*, o tempo *tônico* e *ritual* dos ritmos naturais, sociais e orgânicos que é o tempo dos acontecimentos *narrados* e que aparece dividido em tempo diário (*saída* dos meninos), semanal (Sino aos *domingos*) e sazonal (capina *trimensal* das ruas).[14]

Sem véu diáfano Na seqüência, ainda é mencionado um último perturbador:

> Outro, e este devéras notavel, é o carrinho da Camara.
> O carrinho da Camara constitue o veículo mais importante de Oblivion — que além dele só conta mais um, o Zé Burro, solido preto mina empregado no transporte das coisas pesadas. E é o principal por varias razões ponderosas, entre as quais a de ser ele todo de ferro, ao passo que o outro é de carne. Verdade que o carrinho só tem uma roda e o preto tem duas pernas. Mas, como a roda do carrinho é bem centrada e as pernas do Zé são cambaias, aquela superioridade desaparece e o carrinho instala-se de vez no primado.

Quase cem anos depois, este trecho mostra, nuamente e sem "véu diáfano de fantasia", toda a desfaçatez do escravismo: a comparação de um "preto" com carrinho, tomados ambos como "veículos de transporte", pretende-se simplesmente *engraçada*! Para surpreender a crueldade e a degradação inerentes à escravidão, não é preciso mais do que prestar atenção ao apelido Zé Burro — conciso e preciso como todo apelido — na sua capacidade de conjugar "Zé" (claro, nome de "um qualquer" que é só "mais um") com "Burro", signo da inferioridade mental que a mentalidade escravocrata imputava às etnias escravizadas e, ao mesmo tempo, signo da degradação do corpo humano à condição de *corpo animal de carga*.

14 A ausência de acontecimentos em Oblivion também se expressa nesse índice: o mato cresce pujante nas ruas sem trânsito de pés e rodas, ao sabor das estações. E enquanto as enxadas sobem e descem no "eito das ruelas em paz", impossível não relembrar um provérbio chinês: "A paz existe quando as praças estão cheias e a grama cresce nas escadarias dos tribunais".

Não que Lobato nutrisse, é óbvio, qualquer nostalgia da ordem escravocrata. Basta lembrar que sua vida, como é notório, foi pontilhada por lutas e causas inovadoras, ou "progressistas", se quisermos: além de um dos melhores contistas do nosso Pré-modernismo e criador genial de um "mundo ficcional", o da sua literatura infantil(sua face mais conhecida), foi pioneiro da indústria gráfica, revolucionador do comércio de livros no país e defensor veemente de um projeto nacionalista de industrialização de base. Esta última campanha o incompatibilizou de tal modo com o regime getulista que acabou preso pela polícia política do Estado Novo, por breve tempo, em 1941.[15] Como então explicar esse infeliz "retrato em preto e branco"?

Aqui o homem deve ser visto junto com seu tempo e suas raízes familiares: "José Bento Monteiro Lobato nasceu em Taubaté a 18 de abril de 1882, numa linha de fazendeiros que se perde nos tempos coloniais. O primeiro da familia a desertar a agricultura foi ele, e mesmo assim depois de haver dado sete anos de vida à Fazenda do Boquira — velha propriedade solarenga herdada de seu avô, o Visconde de Tremembé, e na qual foram escritos os contos dos *Urupês.* Se Artur Neves, autor do prefácio da citada edição "omnibus", tivesse querido ser mais exato (ainda que imperdoavelmente grosseiro) deveria ter escrito: "[...] numa linha de fazendeiros èscravocratas que se perde nos tempos coloniais".

Em termos de cronologia formal, Lobato pertence à primeira geração formada em regime republicano. Mas, como ele próprio rememora, passou os "anos tenros" da infância em contato com os "últimos escravos" na posição suprema de "neto do Sinhô"; essa profunda experiência primeva transparece em algumas das suas personagens: o lado feminino, doce, gozoso e encobridor da dor (recurso típico das mulheres, aliás) dessa convivência está, por exemplo, em Tia Anastácia, a cozinheira do "Sítio do Pica-pau Amarelo" que é toda ela luminosa bondade e café-cheiroso-com-bolinhos.[16] Isto posto, é compreensível que por uma fatal complementari-

15 Contudo, permanece em Lobato um traço conservador intolerante, patente, por exemplo, em "Paranóia ou mistificação?"(1917), o truculento e famoso artigo saído n'*O Estado de São Paulo* com que descartou sumariamente qualquer mérito às tímidas "ousadias futuristas" de uma Anita Malfatti ainda em começo de carreira. Talvez, como foi apontado, rancor de um pintor frustrado, mas, sem dúvida, uma contradição com a sua generosa visão em outros campos. Todavia, se estamos face a contradições, isso é sinal seguro de que estamos mais perto da verdade do homem Lobato.

16 No entanto, o pungente "Negrinha" mostra que Lobato sabia muito bem que o sadismo escravocrata podia usar a máscara do feminino.

dade de *personae* o outro lado também devesse aflorar, mas agora associado à *racionalidade econômica* e à *violência explícita e degradante*, esses dois pilares "masculinos" que fundam o escravismo. Desse ponto de vista *androcrata*, o que vigora não é uma atenuação engenhosa e sim a clara imposição da *lei*, ou, melhor dizendo, do *estatuto entre dominantes e dominados*. E, como se sabe, dispõe este estatuto que o corpo do escravo, com todo o capital energético nele encerrado, seja propriedade total do seu senhor, um cabedal como outros, equiparado aos animais de serviço e utensílios de trabalho. É este estatuto que aparece simbolicamente investido na comparação entre um carrinho de mão e o corpo de Zé Burro — este, enquanto personagem, possivelmente um ex-escravo ou filho de escravos.

Mas, no caso, não atribuamos ao cronista Lobato nada mais que um "lapso culposo": aos vinte e seis anos, recém-casado, afundado em Areias-Oblivion e levando uma típica vida de literato da Primeira República (com a promotoria fazendo as vezes de sinecura) sentia-se, com freqüência, tão inquieto quanto um potro quarto-de-milha entre pangarés (perdoe-se o "racismo eqüino" da comparação).[17] Sua irritação com a "pasmaceira" nacional — traço que iria se tornar um modo de ser na maturidade — já dava sinais iniciais na forma "realista" e "precisa" com que buscava descrever a *vidinha ociosa* e os *tipos* que o cercavam. Não será abusar de interpretação psicanalítica avançar a hipótese de que, na fase juvenil, essa insatisfação derivava facilmente para a caricatura cruel, com certa latência sádica. Só que no "caso Zé Burro", a acentuação disforme da figura, técnica necessária ao efeito caricatural procurado, acabou por convocar (inadverti-

17 Numa carta de julho de 1910, diz a Godofredo Rangel: "Minha vida continua furta-cor. Ia voltar para Areias esta semana mas resolvi tirar mais licença. Ando empenhado em ser socio duma empreitada de 60 quilometros de estrada de ferro. Se não falhar, será tacadazinha [*sic*]. E ainda tenho outros negocios em marcha, que me animam a esperar para breve o ensejo dum suculento *pontapé na promotoria* (grifo do autor da carta)". Mas é o próprio Lobato quem, nove meses depois, lamenta ter que largar a promotoria porque, pela morte do avô, herdara a fazenda "Boquira": "Já não volto para Areias — abandono a carreira. *E com pesar*. Aqueles dias lá passados sem serviço como promotor, todo entregue ao mais absoluto borboleteio mental, ora em caça de coisas no Camilo, ora a ler e anotar o *Aulete* ou a traduzir artigos do *Weekly Times*, ou a tentar um conto, ou a ler um livro novo — tudo isso dentro da nossa eterna troca de conversa escrita, é coisa de deixar saudades, pois não" (cf. *A Barca*. Op. cit., p. 299). Contudo, essas mudanças de disposição não correspondem, como poderia parecer, a um caráter volúvel ou irresoluto; na verdade, traduzem um dilema fundamental que lhe acompanhou toda a vida: a oscilação entre o escritor e o homem de ação.

damente, por certo) valores escravistas "arcaicos", provindos do "fundo da infância". Afinal, o jovem promotor estava muito mais perto do menino da fazenda avoenga do que do adido comercial que, vinte anos depois, assistiria, com agudo senso de "testemunha da História", ao *crack* da Bolsa em Nova York.

O "acidente Zé Burro" não depõe contra o homem Monteiro Lobato; pelo contrário, o fato de que isso aflorasse passadas duas décadas do 13 de maio e num jovem escritor com tal vocação cosmopolita serve antes para comprovar o imenso poder de permanência, de infiltração e, até mesmo, de *travestimento* da ideologia escravista. Durante a Primeira República, a abolição ainda teria que continuar a ser proclamada, incansavelmente (e continua até hoje, emendarão alguns radicais).

Um certo preto mina Na crônica, Zé Burro é descrito como "sólido preto mina"; ao leitor atento esta expressão não terá passado despercebida, embora (outra *marca do tempo*) já possa soar um tanto incompreensível. A respeito, um dicionário atual como o *Aurélio* registra: "**Mina** — indivíduo do grupo tribal de cultura fanti-axanti, oriundo da Costa do Ouro (Guiné)".[18] Já o *Caldas Aulete* (obra que Lobato "lia e anotava"), embora não sendo tão preciso em conceitos antropológicos, acrescenta outros dados interessantes: "**Mina** — da Costa da Mina (África) / relativo aos minas, casta de negro do grupo sudanês/ indivíduo desta casta, especialmente quando levado como escravo para o Brasil".[19]

Vemos, assim, que o *Aurélio* define "negro mina" nos termos da antropologia cultural contemporânea, enquanto o *Aulete* emprega a palavra "casta" no sentido de "geração, povo ou família, considerada nos caracteres hereditários, físicos e morais, que a distinguem de outras" (cf. idem, p. 879). Ou seja, em consonância com a antropologia física da segunda metade do século XIX, o *Aulete* entende casta "hereditariamente", como uma *variedade* ou *sub-categoria* de um dado tipo *racial*. E, além disso, indica algo que nos interessa muito particularmente: relaciona o termo com o *comércio de escravos* para o Brasil!

Voltando ao nosso país, quando o cronista de Oblivion se refere ao "sólido preto mina", o próprio contexto literário garante que não se trata de um conceito de antropologia física e sim de um termo da *fala corrente*. Como deixa entrever o *Aulete*, trata-se de um termo "técnico" outrora ocorrente no jargão dos traficantes

18 Cf. 2ª edição, Ed. Nova Fronteira, p. 1136.

19 Cf. 4ª edição, Editora Delta, 1958, p. 3277.

tes e que designa o escravo oriundo da região da Costa da Mina. Portanto, coloca em foco uma dada *figura corporal*, um tipo de negro com determinadas características físicas e culturais. E mais: o simples fato de o cronista empregá-lo sem maiores explicações, mostra que ele o considera como um termo ainda pertencente ao vocabulário *ativo* dos seus leitores.

Tomando como base o próprio texto de Lobato, e bastante à revelia de Weber, tentemos determinar a que "tipo ideal" corresponde, no imaginário escravista, esse "sólido preto mina". Isto não é difícil: trata-se do negro fisicamente *forte* mas também *dócil* e *boçal*. Ou seja, a "carroça humana", o tipo de escravo perfeito para trabalhos pesados. Esmiucemos um pouco esse "sonho de consumo de força humana" dos fazendeiros escravocratas.

Que os negros podem ser fortíssimos é um dado empírico banal, confirmado até mesmo na língua pela conotação ameaçadora (ainda hoje em dia) da palavra *negrão* (aliás, o mesmo não acontece com a palavra *brancão*, empregada, entre outros significados, com matiz desqualificador para quem não toma sol...). A hipótese viável para a expressão "sólido mina" é que algumas etnias da Costa da Mina eram particularmente robustas, daí a associação mina-negro forte. Quanto ao "dócil", as atuais pesquisas históricas voltadas a reconstituir revoltas escravas vêm relativizando fortemente esse "traço"; de qualquer forma, ele pode ser visto como uma adaptação auto-defensiva, uma estratégia de sobrevivência, "tanto resistência quanto rendição", na feliz expressão de Gilberto Gil. E, por fim, o qualificativo "boçal", segundo o mesmo *Aulete*, significa "estúpido, rude, inculto" mas, também, "negro-novo, caramutange, escravo recém-chegado da África" [p. 696]; portanto, é também um termo do socioleto escravocrata, um termo oposto a "ladino", "escravo ou índio que tinha alguma instrução religiosa e doméstica", mas que também aceita o sentido de "astuto, manhoso, finório, espertalhão" [p. 2886].

Pode-se argumentar que no texto Zé Burro está descrito só fisicamente: *sólido*. No entanto, *dócil* e *boçal* são duas conotações muito claras no seu apelido, pois a palavra "burro" logo traz à tona a "paciência resistente" (quando não a teimosia...) típica do animal e, no plano humano, a ausência de predicados mentais. Contudo, o simples fato de um escravo poder passar, *segundo o próprio vocabulário escravocrata*, de "boçal" a "ladino", mostra uma admissão tácita de que, longe de ser uma característica racial, a "boçalidade" era, sim, uma incapacidade *inicial* do escravo de se comunicar com uma cultura estranha e opressiva, uma condição de isolamento cultural em grau extremo. Noutras palavras, era o estado de "desentendimento traumático"

de homens e mulheres adultos arrancados de sua terra natal e levados, nas mais terríveis condições (nem é preciso insistir) para uma situação desconhecida que, quase sempre, deveriam enfrentar como *indivíduos*, ou seja, isolados do seu grupo tribal (é fácil compreender que europeus adultos capturados por tribos africanas e obrigados a viver abruptamente segundo o modo de vida dos seus captores também se mostrariam *boçais*...). Uma vez aprendido, em maior ou menor grau, o *manejo* comportamental da nova situação, os "boçais" começavam a se tornar *ladinos*...

Como é notório, a noção de "boçalidade" foi operacionalizada como construto ideológico pejorativo pelo socioleto escravista. Para tanto, o que era uma situação transitória, claramente explicável por condições específicas, foi tomado como traço *essencial* da raça escravizada: os negros recém-chegados são "boçais" porque a raça negra *é* boçal. Assim, a uma dada figura física real, existente, o "negro forte", se impinge a pecha de condição mental "inferior" ("boçal") para se constituir um estereótipo justificador da própria escravidão. No que se refere a Zé Burro, adivinha-se, pelo aspecto físico, pelo ofício rude, inteiramente muscular e pela relativa marginalização social, um negro pobre em *virtual situação de escravo*, vinte anos depois da abolição. E, possivelmente, foi a presença inconsciente deste estereótipo que convocou no cronista o termo especializado "mina" e, talvez, até mesmo inspirou seu apelido.[20]

O símile enferrujado Continuando:

> Mas esta questão de primazias não vem ao caso. O caso é a perturbação do Silencio determinada pelo carrinho, fato que se dá da seguinte maneira. Como o carrinho tem pouco serviço e passa a mór parte do tempo a cochilar no deposito, a ferrugem, insidiosa inimiga da inação, subrepticiamente vem pintar de vermelho o eixo das rodas, de modo que, mal sai à rua o veículo, o pobrezinho do eixo grita como um gotoso, geme, range, ringe — perturbando lamentavelmente o Silencio de Oblivion.

20 Na verdade, a figura física *real* do "negro forte" se presta a várias construções ideológicas. Por exemplo, na obra de Jorge Amado ela comparece com tanta freqüência que se torna um clichê. Só que agora, numa visão positiva idealizada, o negro forte, ao invés de "dócil" e "boçal", é uma figura-modelo, símbolo da lealdade e do valor guerreiro.

Se estamos à cata de "marcas" temporais, neste trecho logo aparecem duas, de natureza lexical: o vetusto *mór*, rescendendo a *capitães-mores*, a *Aqui d'el Rey!*, provável influência arcaizante de Camilo, para ele "a maior fonte, o maior chafariz moderno donde a língua portuguesa brota mijadamente, saída inconscientemente, com a maior naturalidade fisiológica"[21] e a palavra *gotoso*, relembrando o modo infantil de dizer "gostoso". Só que, na verdade, o *gotoso* não experimenta nada de gostoso: ele, numa seqüência eufônica, *geme, range, ringe* de *dor*. Porque (já se terá percebido) o "gotoso" do texto nomeia o doente de *gota*, nome pré-científico de uma "forma hereditária de artrite, caracterizada por hiperuricemia e recidivas paroxísticas agudas, ocorrentes, em geral, numa única articulação periférica, seguindo-se remissão completa do fenômeno clínico" (*Aurélio*, p. 859).[22]

No caso, a "marca temporal" não está na referência à gota (já localizável em registros do Império Romano) e sim na comparação dos guinchos agudos do carrinho enferrujado com os gritos de um gotoso. O simples fato dessa comparação mostra que, na época, os ataques de gota estavam associados a dores insuportáveis. Ou seja, ela atesta uma fase em que a medicina dos inícios do século XX ainda estava relativamente impotente face à doença.

Mas, na atualidade, a terapêutica da hiperuricemia dispõe de exames laboratoriais confiáveis para determinação do nível de ácido úrico no sangue, o que permite prevenir as *recidivas paroxísticas agudas*, quer dizer, os "ataques"; por outro lado, o aperfeiçoamento de substâncias que eliminam com eficiência o excesso de ácido úrico abriu caminho para uma rápida e segura volta a níveis normais, sem falar em drogas anestésicas para os casos agudos. Em outras palavras, este

21 Carta de 7.6.1909, cf. *A Barca*. Op. cit., p. 239.

22 Numa explicação mais ao alcance de nós leigos, o processo digestivo humano produz, entre outras substâncias de "ataque" aos alimentos, ácido úrico. Terminada a digestão, a quantidade de ácido úrico sobrante deve ser nula. Para tanto, nosso organismo também produz uma enzima que, combinando-se com o ácido remanescente, elimina-o. Mas, no caso dos *gotosos*, uma falha genética hereditária transmitida pelas mães aos filhos homens (95% dos *gotosos* são homens) faz com que a produção dessa enzima seja insuficiente. Em conseqüência, o ácido úrico não é totalmente eliminado, (*hiperuricemia*) e acaba se combinando com o sódio existente no organismo na forma de cristais de urato de sódio. Estes cristais tendem a se alojar de forma crescente principalmente nas articulações, provocando artrite e acentuadas dores. A quantidade de urato depositado depende da quantidade de ácido úrico remanescente, a qual depende, por sua vez, do tipo de alimento ingerido.

parágrafo (em que pese parecer ter saído de uma bula de remédio) também serve para provar que a comparação, hoje em dia, seria *obsoleta*: Lobato teria que procurar outro símile.

Galicismos e irreverências Após descrever com minuciosa retórica o processo de enferrujamento do eixo do carrinho (isto tem uma função narrativa: só num lugar onde não acontece absolutamente *nada* a ferrugem pode ser um "acontecimento"), o narrador esclarece o seu uso:

> Quando Isaac Fac-Totum — um mulato retaco, grosso e curto como certas tatoranas — recebe ordem para ir a tal parte formicidar um olheiro de sauvas, o rolete d'homem mete as garrafas de formicida, a enxada e o fosforo dentro do carrinho e, imagem da Compenetração, símbolo da Convicção Inabalavel, parte, *nhem-nhim, nhem-nhim*, através das vias principais da cidade, em busca do mal aventurado olheiro.
> De sobrecenho carregado, Isaac leva o olhar atentamente fito à frente — para "evitar algum desastre". Nas ruas desertas apenas um ou outro cachorrinho se estira ao sol. Isaac, a vinte passos, divisando o vulto de um, pára, ergue a mão em viseira, firma os olhos.
> — Diabo! A' mó que é o Joli do Pedro Surdo? e com uma pedra o espanta: "Sái porquêra! Não ouve carro? Não tem medo de morrê masgaiado?"
> E convencido de que salvou a vida de um cristão, Isaac-Garrafa-de-Licor-de-Cacau retoma os varais e lá segue por Oblivion afóra, *nhem-nhim, nhem-nhim*, com solenidade de dalai lama do Tibé.
> Às janelas acode gente. Crianças repimpadas no peitoril gritam para dentro:
> — Mamãe, o carrinho "evem" vindo!
> Muita moça nervosa deixa a costura e tapa os ouvidos;
> — Que inferneira! Não se póde com esta barulhada!
> Não obstante, o terrível veículo passa, indiferente à admiração como à censura, garboso, todo de ferro e ferrugem, *nhem-nhim, nhem-nhim*, empurrado pela dignidade infinita de Isaac-Toco-de-Vela.
> E enquanto o carrinho da Camara não torna ao deposito municipal, o Silencio não reentra na posse dos seus dominios.
>
> (1908)

No início do século, na época dos casarões e do corso na Avenida Paulista, os cachorros de raça chamavam-se *Joli* ou *Rien*, os gatos e gatas persas, *Pom-Pom*; os carros-esporte em que *voava* a "sadia juventude" de então eram *coupés*, enquanto sisudos senhores e senhoras deslocavam-se com imponência em *limousines* de reluzente *carrosserie*, conduzidas por *chauffeurs* fardados. Até mesmo os requintados *chalets* escondidos nos arrabaldes, onde os ricaços cometiam *frementes* aventuras amorosas, ostentavam nomes franceses: *Mon Mignon Nid etc...* Pelo menos até o advento do cinema falado (em inglês) que, segundo Noel, "é o grande culpado da transformação", o francês era a *primeira* língua, a língua da elite intelectual e da moda, e a grita sempre inútil dos puristas não se fazia então contra palavras inglesas e sim contra os *galicismos*.

Em conseqüência, *Joli* é um nome que, passando das mansões para os mais modestos cachorros dos sobrados de classe média e, destes, para os vira-latas das casinhas enfileiradas nos bairros pobres e remediados e — em idêntica "pirâmide social" — indo da capital para as cidades médias do interior e destas para os lugarejos como Oblivion, *Joli* é um nome que, vindo *du tout São Paulo*, acaba nesse cachorrinho agora estirado ao sol, perturbando a marcha de Isaac Fac-Totum. Pedro Surdo, se não o fora de nascença, antes de ficar surdo com certeza nunca ouvira *joli* dito com entonação verdadeiramente francesa e é muito provável nem soubesse o que esse nome queria dizer; sabia apenas que era "nome de cachorro" (mas nesta escolha de "senso comum" estava escondido algo de importância estratégica para toda e qualquer *ordem*: o poder de sedução do estilo de vida da elite e a ânsia, não raro patética, de imitá-lo).

Mas retornando às sonoridades de Oblivion, recordemos que, para caracterizá-las, o narrador lança mão de uma certa ordem expositiva: primeiro fala de um Silêncio dominador, "polar", "inteiriço como a escuridão" mas tão diáfano que (dir-se-ia) permite "ouvir" a música das esferas; em seguida nota "lesões" que "quebram a continuidade" deste Silêncio, interrupções causadas "periodicamente" pelo seu inimigo Som, que se rebela e grita, "tal o relâmpago que destrói momentaneamente o império das trevas". Esta última comparação (simétrica à anterior entre Silêncio e escuridão) estabelece, como vimos, uma correspondência entre Som e luz. E isto não acontece por acaso, porque as quatro *Irreverências* descritas a seguir — Sino dominical, fim diário das aulas, capina trimensal das ruas, carrinho da Câmara, são atividades *diurnas*, portanto, *solares*.

Estas *Irreverências* aparecem nomeadas por substantivos, dois concretos (Sino e

carrinho) e dois abstratos (fim e capina). Entre elas, observam-se alguns traços salientes: o Sino da igreja é "o mais violento perturbador do Silencio de Oblivion" e o carrinho da Câmara é "devéras notável" (observação que parece preparar, estimulando a curiosidade do leitor, a descrição final de Isaac Fac-Totum). Apesar de associados a substantivos, os quatro perturbadores na verdade são *acontecimentos sonoros* resultantes de ações humanas continuadas: sacristão ou padre tocando o Sino, meninos gritando e cantando, trabalhadores capinando as ruas, Isaac Fac-Totum empurrando o carrinho. No entanto, o ponto de vista selecionado pelo observador não coloca em evidência (salvo meninos) essas ações e sim o *resultado sonoro* delas, o qual é atribuído a um objeto, seja personificado com substantivo próprio (Sino) ou seja substantivo comum concreto ou abstrato (capina, fim, carrinho) mas — a exemplo de uma fábula ou apólogo — um substantivo sempre tomado como ser independente, dotado de vontade própria, *irreverente.* De um ponto de vista marxista, um olhar "reificado" que *vê* a "coisa sonora" sem se preocupar com as condições de produção desse som (o que, como veremos, é uma forma de desqualificar seu produtor).

Como foi referido, os três primeiros acontecimentos são atividades sociais repetidas segundo ciclos naturais (dia, semana, quatro estações). Face a estes três, o quarto acontecimento, o "carrinho da Câmara", apresenta uma diferença "devéras notavel": os momentos da sua ação são determinados *apenas e tão somente* pela vontade humana ("Quando Isaac Fac-Totum [...] *recebe ordem* para ir a tal parte formicidar um olheiro de sauvas") [grifo meu]. Em outras palavras, enquanto os três primeiros se afinizam com o tempo das narrativas míticas, o carrinho da Câmara introduz em Oblivion um segundo tipo de tempo *tônico,* o tempo *histórico,* que é intenso mas não ritual e que configura uma "perturbação" nos pulsos, porque é o tempo da vontade humana afirmando-se *contra* as regularidades do mundo natural através de dispositivos artificiais que alargam o campo de ação de espécie. Por certo, em Oblivion, um tempo ainda extremamente frágil, uma "vegetação pioneira", um musgo se fixando dificultosamente na rocha áspera e incomovível dos tempos míticos. Mas que, nem por isso, deixa de ser irredutivelmente distinto.[23]

23 Semioticamente, podemos imaginar um gradiente de "tempos urbanos" tendo num dos seus extremos a cidade *tradicional*, inteiramente imersa em "eterno retorno" e, no outro, as zonas metropolitanas atuais, com seu frenesi delirante de "bancos 24 horas". No primeiro caso, atividades inteiramente sincronizadas

Distância mítica, proximidade histórica De sua posição proprioceptiva, o "escutador-narrador" ouve (e conta) os três primeiros perturbadores como "uns tantos rumores" que soam "ao longe". E nem poderia ser diferente com o Sino, pois um sino de igreja é concebido para ser ouvido em toda a cidade, mas à distância, pois uma proximidade excessiva do seu soar (aprendem os imprudentes e os meninos) causa uma incômoda "surdez" temporária. Da mesma forma, a gritaria alegre de meninos enfim livres das aulas e o tinir compassado das enxadas nas pedras são poderosos barulhos coletivos que, embora não tão imponentes e intencionais como os sinos, se apoderam com facilidade das ruazinhas de uma pequena cidade.[24] Repetidos de tempos em tempos, esses sons *escandem* o tempo com diferentes tipos de *andamentos*, demarcando trechos alegres, neutros, incômodos segundo os "ouvidos que ouvem" e suas circunstâncias. Mas não suscitam uma aproximação curiosa; trata-se de um "já-ouvido" rapidamente reconhecível à distância, pois "quem

» com um calendário de *ritmos naturais sagrados*, conforme canta Caetano Veloso em "Canto do povo de um lugar". No segundo, um "terreno artificial" (Marx) crescendo voraz, um vasto mercado de jornadas de trabalho e de lazer no qual tenta se implantar a utopia de diferentes tempos oferecidos e comprados segundo o perfil de cada empregador e cada consumidor. Entre um e outro extremo, estariam diversas cidades intermediárias, existentes e existidas no tempo e no espaço das diferentes civilizações, combinando tempos míticos e históricos (portanto, extensão e intensidade) segundo seu modo de ser.
Enquanto em Oblivion as trevas estão associadas ao Silêncio e a luz ao Som, nas metrópoles de "estabelecimentos 24 horas" a iluminação feérica garante que as trevas não existem: o Som se dá ininterrupto à luz do dia e da noite, um *ruído branco* como o Silêncio-frio polar de Oblivion. Nas "cidades mortas", o Silêncio é a figura invisível da morte, enquanto o Som é presença de vida; mas, nas metrópoles, é o Som, agora figurado como *Poluição Sonora*, que representa a morte, enquanto o Silêncio (liofilizado e recomposto artificialmente nos condomínios privados) é vendido a peso de ouro como *Qualidade de Vida*. Na passagem de Oblivion para *Cacófonion* dá-se, portanto, uma *enantiodromia* (Jung), isto é, a transformação de algo no seu contrário.

24 "O *corpo próprio* é um envelope sensível que determina, a partir deste fato, um domínio interior e um domínio exterior. Por onde quer que ele se desloque, ele determina, no mundo onde toma posição, uma clivagem entre *universo exteroceptivo, universo interoceptivo* e *universo proprioceptivo*, entre a percepção do mundo exterior, a do mundo interior e a percepção das modificações do próprio envelope-fronteira [...]. Na perspectiva da enunciação, o corpo próprio é tratado como um simples ponto, um centro de referência para a deixis. Mas, na perspectiva das lógicas do sensível, por exemplo, ele será tratado como um envolpe, sensível às solicitações e aos contatos vindos seja do exterior (sensações), seja do interior (emoções

ouviu uma vez, ouviu todas". Portanto, os sons descendentes dos tempos míticos são sons *apaziguadores* e *dotados de estável profundidade*; como se, pela sua repetição, *soassem desde a origem*, sinalizando o "mar do tempo" com os *portos seguros* de ritmos conhecidos e previsíveis, capazes de inserir no fluxo do tempo cronológico uma ordem reversível. Ou seja, recuperável.[25]

» e afetos)" (FONTANILLE, op. cit., p. 35). Ao enumerar as "Irreverências" do Som, esse "corpo próprio" descreve diferentes durações e intensidades cujas características implícitas podem assim ser deduzidas: o Sino, "o mais violento perturbador", começa — como todo sino — súbito e em intensidade total, dura brevemente e se interrompe abrupto, uma vez esgotado o breve tempo de chamada. O fim das aulas também é intenso, mas menos, sem a nitidez metálica de um sino; em compensação, apresenta uma duração mais extensa, dividida entre início, auge da algazarra e descaimento final. Quanto ao barulho das enxadas (comparado ao "coaxar do sapo-ferreiro") aparece claramente como pouco intenso, mas com a ampla duração das jornadas de trabalho. Os dois mais intensos são associados à alegria (ou, no caso do sino, à eventual tristeza dos dobres de finados, mas, de qualquer forma, à emoção em estado puro) e o último, o menos intenso, à monotonia dos repetidos gestos mecânicos do trabalho manual. Há, portanto, uma *valorização*, pelo corpo próprio, da intensidade sonora.

25 A questão da "profundidade" dos tempos míticos merece alguns desenvolvimentos. Como tem sido sublinhado, embora narrados em fala humana, os mitos são encarados universalmente como *palavra revelada* ou *inspirada* por Deus ou pelos deuses. São, portanto, narrativas de "autoria não-humana" e seu "ponto de vista" só pode ser o "ponto de vista divino". Mas *onde* está o "ponto de vista de Deus"? Pode-se sugerir uma resposta a essa questão a partir de um verso de Dante: "*là 've s'appunta ogni* **ubi** *e ogni* **quando**" (*Paradiso*, XXIX, 13), "lá onde chega todo *onde* e todo *quando*" (trad. Italo Eugenio Mauro) que é também "*il punto a cui tutti li tempi son presenti*" (*Paradiso*, XVII, 17-8). Ponto que, situado "fora dos tempos", contém todos eles. Portanto, um ponto no qual todos os acontecimentos míticos transcorrem numa "narrativa em tempos imóveis, primordiais", *in illo tempore*, para referir uma expressão predileta de Mircea Eliade. Enquanto os tempos históricos, "profanos", se desdobram momento a momento ao longo do tempo cronológico, os tempos míticos, sagrados, provém de uma *simultaneidade* de todos os tempos, que é o lugar da *intensidade absoluta*. O tema, é óbvio, comporta desenvolvimentos sem fim, mas cabe registrar que a mística sufi distingue entre "o tempo objetivo do mundo — *zamân âfâqî* — mensurável pelo movimento dos astros e em extensão contínua e o tempo interior da alma — *zamân anfosi* — tempo subjetivo e qualitativo, diferenciado em intensidade pura" (Henri Corbin, *En Islam Iranien*, vol. III, p. 235). A "verticalidade" dos tempos míticos expressa, pois, uma profundidade cuja extensão vai da atualização ritual à origem, ou seja, do início de tudo ao "agora" ("uma estrutura profunda é simplesmente mais extensa que outra", Claude Zilberberger, citado por Tatit, *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, p. 14).

O mesmo distanciamento não acontece com o *nhem-nhim* do carrinho, objeto acompanhado em *close* durante todo o seu deslocamento a partir do depósito. Agora, o narrador escolhe proximidade e aplica um olhar bem focado e uma escuta atenta, capaz de minúcias. Ouvido ao longe, um som tende a perder a nitidez, tornando-se uma espécie de *contorno sonoro* mais ou menos vago. Mas, de perto, esse mesmo som ganha definição, permitindo que a onomatopéia que o reproduz escolha com acuracidade os fonemas mais adequados: *nhem-nhim, nhem-nhim...*

Pelas mesmas razões de proximidade, Isaac Fac-Totum, o "operador do carrinho", ganha um nome e uma descrição física. E mais: torna-se *protagonista* de uma narrativa completa: por ser Fac-Totum, detém a competência de vários pequenos ofícios, entre os quais o de exterminar sauveiros; tendo recebido *ordem* de um Destinador não-esclarecido, *deve* executar uma... *performance* segundo essa competência: destruir um olho de saúvas. Para essa missão, reúne as "armas" necessárias (fósforo, formicida, enxada), as dispõe no carrinho "mágico" e parte em busca do "objeto" da sua *quête*. A caminho, encontra obstáculos (*Joli*) que deve superar com sabedoria e recebe apreciações veridictórias de Destinadores-"assistentes", ora aprobatórias ("Mamãe, o carrinho 'evem' vindo!"), ora negativas ("Que inferneira! Não se pode com essa barulhada!").

Na verdade, Isaac não é valorizado (pelo contrário!) porque, em se tratando de "perturbadores do silêncio", o protagonista principal, na escolha do narrador, é o *carrinho*. Fac-Totum comparece como "protagonista-auxiliar" sobredeterminado pelo principal, um ator cuja presença se justifica "apenas" porque é do seu esforço desajeitado que provém o *nhem-nhim* e porque descrevê-lo "pode render umas boas risadas".[26]

» Mas, em relação a Oblivion, o ensaísta não pretende ser "pego pela palavra". A hipótese é de que a situação de isolamento do meio social e econômico tenha possibilitado ao escritor experienciar tempos *descendentes* dos míticos, ou seja, tempos *compostos* com alguma virtualidade mítica. Tudo se passa como se uma *paralisia* da história (entenda-se, o alijamento da frente de expansão cafeeira) lhe proporcionasse uma experiência regressiva capaz de colocá-lo em sintonia com o fundo arcaico do tempo mítico — fundo este em geral soterrado pela presença "dinâmica" e "transformadora" dos tempos históricos. De resto, a hipótese de regressão a um "mítico virtual", que no caso do conto se dá numa consciência artística transfiguradora do real, também pode se aplicar perfeitamente à representação temporal "real" de grupos sociais isolados. Por exemplo, o tempo escatológico de Canudos e do Conselheiro.

26 Prova da proeminência do *nhem-nhim* do carrinho sobre Isaac está no fato de que, uma vez descrita

Seja como for, é pelas curtas pernas andarilhas de Isaac que o tempo histórico caminha por Oblivion. Mas ainda sobra a interrogação: por que a necessidade de examinar um pequeno momento de história pessoal tão de perto?

Talvez por exigência do próprio tempo histórico, talvez porque, ao contrário dos ciclos naturais, os acontecimentos da vontade humana não sigam um padrão definido e repetido, esgotem-se a cada vez em si mesmos e, ao mesmo tempo, engendrem novos acontecimentos, por sua vez também imprevisíveis. Face à majestosa permanência do tempo natural — *quod ubique, quod ab omnibus et quod semper* — os tempos da humanidade caída só conseguem ser imprecisos balbucios, trajetórias nômades, erráticas, mas, em todo caso, como filhos do livre-arbítrio, tempos *originais* e *irrepetíveis* ("ainda que uma desordem, não será bela?"). Em assim sendo, não há outra razão: para ser contemplada na sua fisionomia singular, essa "história factícia e intransferível", exilada do sagrado, inquieta, insaciável, "errante sobre a terra", deve ser *estreitamente vigiada e reportada* através de acompanhamento testemunhal ("Nada do que é humano me é estranho"). Daí a necessidade de um *zoom de aproximação* do observador, porque se os outros barulhos perturbadores do Silêncio são um eco sempre disponível do "eterno retorno", no caso do *nhem-nhim* tudo depende de um *esforço individual*, algo sujeito, por definição, à precariedade da ação dos homens e às suas circunstâncias tão mutáveis; e os acontecimentos, se não registrados, são *particularidades* perdidas para sempre (isto também pode ser chamado de *maldição da história*: "Recordarás tua história com o suor do teu rosto").[27]

» satisfatoriamente a perturbação do silêncio, a narrativa se *desmancha* e o narrador abandona a cena *antes* que o protagonista execute a sua missão de exterminar o formigueiro.

Quanto à individualização pelo nome, anteriormente a Isaac, Zé Burro é nomeado, mas trata-se tão somente de um apelido infamante, o "nome" de um negro *genérico* sem história. Em Oblivion, mas ainda segundo uma escala de valores colonial, o direito à história individual, portanto a um rudimento de dignidade pessoal, começa com os mulatos escuros, os "mulatos um quarto" (cor de licor de cacau) que, graças a "algumas gotas" de sangue branco, adquirem o direito de exercer "ofícios mecânicos" (quando não se dão à pândega e à vadiagem...).

27 Nos termos da tipologia de Fontanille (*Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II, p. 155-6), o *zoom de aproximação* inerente à passagem dos tempos míticos virtuais para a história, corresponde a uma *debreagem* que instala o *observador transcendente focalizador* no espaço narrativo e na condição de *espectador*, ou seja, um actante virtual implicado na deixis espácio-temporal; temos então uma posição

O pateta patético

No que tange à composição, querendo imitar a objetividade de Maupassant, sem o gênio do mestre, Lobato concentrava-se no retrato físico, na busca dos defeitos do corpo ou dos aspectos risíveis do temperamento ou do caráter. Um anti-romantismo

» narrativa que, no mesmo plano, *tangencia* a ação sem dela participar. Tal como uma câmera de televisão numa reportagem "ao vivo", o narrador-espectador, localizado numa "proximidade fidedigna", está empenhado em *capturar* o acontecimento "no calor da hora". Em outras palavras, a utopia agora é "o espetáculo da história dos homens narrada pelos homens". Para a "mentalidade mítica", o "momento presente", por si mesmo, carece de importância: "[...] É preciso não perder de vista que uma das funções essenciais do mito é justamente esta abertura para o Grande Tempo, a recuperação periódica de um Tempo primordial. Isto se traduz pela tendência a negligenciar o tempo presente, aquilo que chamamos de 'momento histórico'. [...] Lançados numa grandiosa aventura náutica, os Polinésios se esforçam em negar a sua 'novidade', seu caráter de aventura inédita, sua disponibilidade; para eles, não se trata mais do que a reiteração da viagem que tal Herói mítico empreendeu *in illo tempore* para 'mostrar o caminho aos humanos', para criar um exemplo. Ora, viver a aventura pessoal como reiteração de uma saga mítica equivale a escamotear o *presente*". (ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1981, p. 33-4).

Não é preciso insistir em que a situação, para a modernidade, é totalmente outra: "Deus", ou "os deuses", se não estão mortos, não são mais *contactáveis*; em conseqüência, os mitos, com seus tempos e seus heróis, ficaram sepultados numa "arca" perdida para sempre. Os homens, na *realidade*, vivem imersos na sua própria história; cada momento é, portanto, uma sílaba a mais que se acrescenta ao sintagma de uma pronunciação histórica "infinita enquanto dure". Perdido o *ritmo* mítico, o *coração* do tempo agora pertence ao momento na sua preciosidade de coisa irrepetível: urge então registrá-lo com perfeição, para que esta pronunciação continue *inteligível*. Perder o seu registro seria perder a possibilidade de *compreensão* dos fatos e degradar a história a algo *à deriva*, algo "pleno de som e fúria e contado por um louco". Daí a obsessão angustiada da modernidade em documentar e arquivar numa escala inimaginável pela mentalidade mítica e o desenvolvimento de meios técnicos capazes de "cobrir" (mostrar-escondendo?) os acontecimentos em tempo "real". Daí a proliferação alucinante das *coverages twenty four hours a day* nas quais fatos e cobertura oscilam continuamente entre si e se realimentam compondo *simulacros* (Baudrillard). Simulacros nos quais não se sabe mais o que modela o que, mas que dão aos "espectadores do cinema da História" a sensação de "posse do real pelo documento áudio-sonoro" e, assim, exorcizam a hemorragia de um enigmático *temps qui fuit*.

Claro, Lobato e a singela Oblivion estão a anos-luz dessa "selvageria midiática". No entanto, é possível comprovar que estes dois tipos de tempo (mítico e histórico) — acima caracterizados "em estado puro" —

algo pragmático, que o desviava continuamente da interioridade, fazia-o descansar na superfície dos seres e dos fatos cuja seqüência se revela por isso desumanamente funcional, no sentido daqueles mesmos efeitos de cômico e patético que o autor queria produzir.[28]

Com a sua habitual precisão, Alfredo Bosi assim define os limites e riscos da prosa do contista de *Urupês*. E a precisão é tanta, que mais não é necessário para deslindar a complexidade (!) de Isaac Fac-Totum. Enquanto ele empurra o carrinho, a interação entre cômico e patético pode ser disposta em duas colunas:

Cômico	**Patético**
(defeitos do corpo)	(desproporção emocional)
mulato retaco (atarracado)	imagem da Compenetração
grosso e curto como certas tatoranas	símbolo da Convicção Inabalável
rolete d'homem	sobrecenho carregado
Isaac-Garrafa-de-Licor-de-Cacau	olhar atentamente fixo à frente
Isaac-Toco-de-Vela	salvou a vida de um cristão
	Solenidade de dalai lama do Tibé
	dignidade infinita

As maldosas figuras da caricatura física falam por si sós e também ressoa em "mulato" e "licor de cacau" uma clara conotação de desqualificação racial: trata-se de um mestiço escuro, pequenino, bojudo e desgracioso.

No entanto, essa figura ínfima e ridícula, *mandada* executar um reles trabalho

» atuam como matrizes inconscientes na percepção do autor. Como foi dito, Lobato publicou esta crônica de Oblivion só onze anos depois de escrita. Na época da promotoria em Areias considerava-se em "período de adestramento", escrevia por gosto, para alguns amigos e a gaveta. Mas, imensamente disponível num lugarejo onde (do *seu* ponto de vista) *nada* acontecia, é compreensível que (como foi dito), com a sua "antena sensível" de artista, intuísse (mesmo sem dar por isso) nessa "falta de história" a pulsação de fundo de tempos naturais "míticos", ainda que disfarçados em "vidinhas" incaracterísticas. Em contraposição, é compreensível que, para narrar um trecho de história pessoal, tivesse que se "aproximar para discernir o particular" e, graças ao talento de escritor, conseguisse traduzi-lo (como veremos) num esboço de "síntese concreta de múltiplas determinações", penetrando, sem convite, no território da História.

28 Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 243.

manual, apresenta-se investida de um próprio e arbitrário *senso de importância* completamente desproporcional. E o narrador acentua com "irritação" esse desarrazoado auto-conceito, lançando mão de comparações hiperbólicas ("convicção inabalável", "solenidade de dalai lama" etc).

Em geral, o patético transparece quando uma dada personagem dispõe apenas de meios muito frágeis ou completamente inadequados para fazer face à imensa força negativa de uma situação adversa que exige resposta imediata. Em conseqüência dessa desproporção, sua situação ou sua reação se torna uma *fraqueza exposta* em grau quase obsceno, gerando no espectador uma reação de desconfortável comiseração, porque uma comiseração misturada com certa repulsa à cena.[29]

Lobato parece querer mostrar que, a exemplo de *Joli*, que "não ***ouve*** o carro" [grifo meu], Isaac não *se enxerga*. A sua cegueira em relação à sua real condição social torna-se patética porque potencializada por uma imensa e ridícula *pose*, adequada se se tratasse de uma tarefa importante, mas digna de pena quando ostentada por um pobre ignorante (fala caipira), um "pé rapado sem eira nem beira".

No entanto, essa proto-arrogância não se coaduna com a sensibilidade e a candura infantil com que Isaac espanta o cachorro e o repreende; e é até mesmo inconsistente com a seriedade com que ele se aplica à tarefa mandada, atitude mais afim de diligência do que vaidade. Aqui a observação de Bosi é preciosa: Lobato parece não compreender a interioridade da sua própria personagem, limitando-se a resvalar nos aspectos mais exteriores de algo visto como *pose* e exagerado para fins cômico-patéticos.

Se não se trata de ridícula vaidade, então qual o "segredo" da *pose* de Isaac Fac-Totum?

Para responder a esta pergunta e fechar o trabalho, concedam-me cinco minutos

29 Em *Nuestra lucha en Sierra Maestra*, Che Guevara conta uma cena de combate que bem ilustra o patético. Surpreendidos pelas forças do ditador Batista em "Alegría do Pio", no momento do desembarque, os guerrilheiros comandados por Fidel estavam sendo dizimados sob fogo cerrado. Em meio à correria para escapar, Che e mais alguns companheiros conseguiram chegar a um canavial. Ali, Che divisou um companheiro, um "corpulento combatente" que, completamente apavorado, tentava esconder-se atrás de um... pé de cana! Aliás, o "riso interrompido" que nos assalta face à cena atesta a existência, no patético, de uma carga de ridículo inibida por uma dor esmagadora mas capaz de se liberar intensamente uma vez que a situação se transforme de modo favorável. A cena de um combatente gordo se escondendo atrás de um pé de cana cabe com perfeição numa comédia, só que agora diretamente hilariante, porque livre das ameaças aterradoras da "vida real".

de crítica "impressionista": Lobato é um grande artista, e todo grande artista *diz* muito mais do que sabe. O segredo do Fac-Totum não está naquilo que ele faz, mas *no fato de poder fazer.* O mundo social que possibilitou a criação de Oblivion virou pó há muito. O próprio Lobato se foi em 1948, não sem antes — fiel à sua vocação de *admoestador do futuro* — prever, na sua última entrevista radiofônica, que o mundo viveria um estado de "equilíbrio pelo terror" em conseqüência da disseminação das bombas atômicas. Mas, para além do ridículo, para além da pequenez e da desimportância de Oblivion, junto com Isaac Fac-Totum e seu *nhem-nhim,* algo se projeta até o presente, algo com o mesmo poder de evocação das onomatopéias, algo que, vindo da humilde interioridade desse pateta patético, adquire volume, intensidade e uma majestade inalcançável pelo desprezo dos homens, porque tem a ver com *dignidade infinita* e responde ao preceito de Tolstói, "quer ser universal? descreva a sua aldeia"; nesta época em que a palavra "cidadania" está em todas as bocas, o que transborda de Isaac, incomparavelmente mais forte que todos os preconceitos e hipocrisias da Primeira República, é simples: o *profundo contentamento íntimo* de um descendente de escravos em poder ser um homem livre, exercer uma profissão e ter um lugar no mundo.

* * *

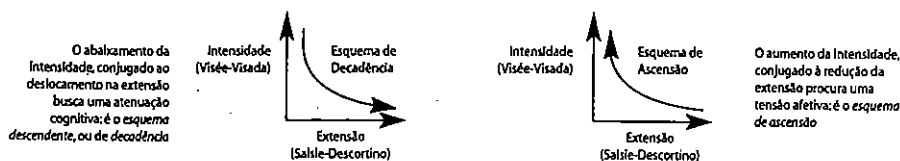
Quanto à pergunta inicial, a literatura serve para incontáveis coisas. Por exemplo, para *mostrar* e *deixar ver,* mostrar as marcas do tempo no corpo da língua e *acaso deixar ver alguma ephemera e imprevista cintillação de eternidade.*[30]

30 A dissensão entre o júbilo diligente de Fac-Totum e o olhar ácido do narrador pode ser traduzida, em termos da semiótica de filiação greimasiana, como uma fricção entre diferentes esquemas *tensivos*, o que supõe uma compreensão prévia de dois conceitos complementares: *Visée* (Visada) e *Saisie* (Descortino): "[...] Com efeito, antes de identificar uma figura do mundo natural, ou mesmo uma noção ou um sentimento, percebemos (ou 'pressentimos') sua presença, ou seja, alguma coisa que, de uma parte ocupa uma certa posição, relativa à nossa própria posição, e uma certa extensão, e que, de outra parte, nos afeta com uma certa intensidade.

A presença, qualidade sensível por excelência, é portanto uma primeira articulação semiótica da percepção. O afeto que nos toca, esta intensidade que caracteriza nossa relação com o mundo, esta tensão em direção do mundo, corresponde à visada intencional; a posição, a extensão e a quantidade caracterizam, em compensação, os limites e o conteúdo do domínio de pertinência, quer dizer, o descortino. Portanto,

» a presença implica duas operações semióticas elementares: a visada, mais ou menos intensa e o descortino, mais ou menos extenso" (FONTANILLE, op. cit., p. 38).

Sobre a tradução dos conceitos: o dicionário *Aurélio* (p. 1782) define *visada* como "ato ou efeito de visar", tomando-se, no nosso caso, "visar" como "dirigir a vista ou o olhar fixamente para; mirar; visar um alvo". Quanto a *descortino* (p. 554): "qualidade de quem vê de longe; capacidade de antever. Percepção aguda, perspicácia: '[...] inteligência de largo descortino'". Portanto, *visada* é um termo que dá conta da concentração da atenção ligada à intensidade emocional enquanto *descortino* se refere a uma atenção ampliada para a totalidade de um campo de referência e empenhada em sua cognição.

Partindo da noção de esquema como descrição das diferentes possibilidades de "solidariedade entre o sensível (a intensidade, o afeto etc.) e o inteligível (o deslocamento na extensão, o mensurável, a compreensão), poderemos definir o conjunto dos esquemas discursivos como variações de equilíbrio entre essas duas dimensões, variações conducentes seja a um aumento da tensão afetiva, seja a uma atenuação cognitiva" (FONTANILLE, op. cit., 103). Dos quatro "esquemas tensivos de base" definidos por Fontanille, dois nos interessam mais de perto:

Ao se deslocar "através das ruas principais da cidade" em busca do "mal aventurado olheiro", Isaac é a "imagem da Compenetração". "De sobrecenho carregado, leva o olhar atentamente fixo à frente (mira) — para evitar algum desastre". Mais não é preciso para caracterizar uma intensa concentração. Concentração quase absoluta, que não toma conhecimento do em torno: "Não obstante, o terrível veículo passa, indiferente à admiração como à censura, garboso [...]". As citações falam por si: apesar da solenidade aparente, Isaac é todo *emoção — e emoção sem o menor descortino* — ou seja, está todo imerso num esquema tensivo ascendente.

Em situação oposta, o narrador *vê* Isaac com "distanciamento crítico", abaixando o nível de emoção para relatar uma cena "medida e pesada" em seu todo. A começar pelas características físicas ridículas de Isaac, contrastadas, como vimos, com uma "imponência fora de propósito". Durante toda a narração, Isaac é mostrado em interação com um contexto, tanto físico (Joli, reação das crianças e da mocinha nervosa) como social (posição humilde, atestada pelo tipo de trabalho, pela descrição física e modo de falar). Quando o narrador se consente uma valorização aparentemente positiva, é apenas para tirar o efeito de uma subsequente queda de nível: o carrinho passa "garboso" mas "todo de ferro e ferrugem, nhem-nhim, nhem-nhim, empurrado pela dignidade infinita de Isaac-Toco-de-Vela". O narrador é emoção rebaixada por uma postura que pretende mostrar o "verdadeiro tamanho" da cena e seus atores; move-se, portanto, num "esquema de decadência".

» O mais interessante é que essa contradição de esquemas tensivos corresponde precisamente aos movimentos reais da dinâmica social envolvida: *ascensão* jubilosa de um descendente de escravos à condição de trabalhador livre avaliada pejorativamente por um narrador que é simulacro de um descendente da elite ex-escravocrata *decadente*. Por isso, consciente ou não, nada menos *inocente* que a escolha desse tratamento cômico-patético para a narração do trabalho do "Fac-Totum". Tentemos perceber quais são os *movimentos* que ela encobre.

A citada "fricção" entre narrador e personagem se constitui segundo uma ordem lógica que, ao contrário do que possa parecer, pode ser recomposta sem maiores dificuldades: o primeiro elemento a aparecer à consciência do observador é um impulso emocional, a diligência simplória do condutor do carrinho, "matéria tensiva" a ser qualificada; se se tratasse, por exemplo, de um escritor como o Jorge Amado do realismo socialista da década de 30 por certo esse contentamento, ainda que ingênuo, seria amplamente acolhido; na seqüência, um Isaac enfatizado como trabalhador seria "conduzido" ao "conhecimento" da sua real situação por um narrador solidário mas lúcido e capaz de providenciar, em dicção suficientemente "proletária", que sua ingenuidade fosse "lapidada" em consciência operária num contexto (provavelmente esquemático) de luta de classes. Mas, como se trata do jovem Monteiro Lobato pré-modernista escrevendo em pleno meio da Primeira República, as raízes escravocratas falam mais alto. A tensão *ascensional* (predomínio emotivo) desse júbilo é sentida como uma ameaça capaz de provocar deslocamento numa posição conquistada mas periclitante (elite decadente), o que provoca uma *cisão* na consciência do autor. Em conseqüência, ocorre um desdobramento reativo que, na forma de uma tensão *descendente* (predomínio cognitivo), busca *reprimir* essa ascensão, des-qualificando-a. Para tanto, o "encarregado" dessa repressão, ou seja, o narrador, mobiliza preconceitos raciais ("licor de cacau"), estéticos ("toco de vela"), culturais ("morrê masgaiado") que emergem disfarçados em "pândega" cômico-patética, pois a sua exposição *nua* e *crua* seria obscena. Nessa junção, a estratégia é a de fazer com que o *ridículo seja maior que a dignidade*, e, por conseqüência, a desqualificação prevaleça sobre a ascensão. Talvez transpareça aí uma possibilidade de "identificar posições de classe como componentes de estilo" tal como propõe Roberto Schwarz, (entrevista à revista CEBRAP). Para o autor de *Ao vencedor as batatas*, "assim como não temos o costume de duvidar dos narradores, de identificar neles um ponto de vista particular e interessado, não temos também o costume de duvidar da dicção narrativa, cujo ponto de vista social pode ser uma parcialidade que muda tudo". Dessa forma, na crônica de Lobato, a oposição de esquemas tensivos entre narrador e personagem poderia ser entendida como uma conversão, para a "materialidade do texto", de um conflito de pulsões na consciência do autor, pulsões advindas do "mundo do trabalho", ou seja, da luta de classes.

Fernando Mesquita é doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e professor da Universidade Estadual de Mato Grosso — UNEMAT. (fernanmesquita@uol.com.br)

A resistência do olhar:

uma leitura do poema "Balõezinhos", de Manuel Bandeira

César Mota Teixeira

Resumo O autor analisa e interpreta o poema "Balõezinhos", de Manuel Bandeira, buscando identificar, por trás da simplicidade e do despojamento formal, as fraturas e os contrastes que alicerçam a unidade verdadeiramente paradoxal e dramática do texto. **Palavras-chave** Manuel Bandeira, poema, unidade e paradoxo.

Abstract *The author analyzes and interprets the poem "Balõezinhos", by Manuel Bandeira, aiming at identifying, behind its simplicity and formal despoilment, the fractures and contrasts that set the basis for the truly paradoxical and dramatic unity of the text.* ***Keywords*** *Manuel Bandeira, poem, unity and paradox.*

[...]
E se os céus se pejam de nuvens,
Como o rio as nuvens são água,
Refleti-las também sem mágoa
Nas profundidades tranqüilas.
["O rio", Manuel Bandeira]

1. Balõezinhos

Na feira livre do arrabaldezinho
Um homem loquaz apregoa balõezinhos de cor:
— "O melhor divertimento para as crianças!"
Em redor dele há um ajuntamento de menininhos pobres,
Fitando com olhos muito redondos os grandes balõezinhos muito redondos.

No entanto a feira burburinha.
Vão chegando as burguesinhas pobres,
E as criadas das burguesinhas ricas,
E mulheres do povo, e as lavadeiras da redondeza.
Nas bancas de peixe,
Nas barraquinhas de cereais,
Junto às cestas de hortaliças,
O tostão é regateado com acrimônia.

Os meninos pobres não vêem as ervilhas tenras
Os tomatinhos vermelhos,
Nem as frutas,
Nem nada.

Sente-se bem para eles ali na feira os balõezinhos de cor são a
[única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável.
O vendedor infatigável apregoa:
— "O melhor divertimento para as crianças!"
E em torno do homem loquaz os menininhos pobres fazem um
[círculo inamovível de desejo e espanto.

2. A estrutura do drama e do paradoxo O poema "Balõezinhos", de Manuel Bandeira, pertencente à obra *O ritmo dissoluto* (1924)[1], logo se impõe pelo caráter ao mesmo tempo narrativo e dramático de sua composição. À primeira leitura, somos levados a acompanhar uma cena narrativa condensada a partir da qual o eu lírico passeia o seu olhar pela feira livre de um arrabalde. Visto que cênico é o princípio que anima a construção do todo, estamos diante de um modo particularizado de narrar, por via do qual se reforçam os detalhes específicos de espaço, de tempo, de personagem e de ação[2]. Trata-se, portanto, de um procedimento dramático que se combina com uma atitude típica de enunciação lírica.

Nesse caso, opera-se uma necessária separação entre as esferas da subjetividade e da objetividade, as quais, embora ainda interpenetradas, não aparecem completamente fundidas, tal como se dá na linguagem mais pura (não entra aqui nenhum julgamento de valor) da canção[3]. Ao contrário, temos um defrontar-se objetivo do eu com o mundo, o que implica, por um lado, a maior plasticidade do poema e, por outro, a ausência de marcas explícitas — quer verbais, quer pronominais — da subjetividade que se exprime. A impressão é a de que o eu lírico se posta nos bastidores da cena observada, esquadrinhando, pelo movimento constante de seu olhar, os diversos setores da feira. No entanto, torna-se necessário resgatar, pela análise, os percursos da interioridade que o mandamento épico da distância apenas aparentemente escamoteou[4].

1 In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1993, p. 196-7.

2 Tomamos o conceito de cena ("showing") proposto por Norman Friedman como o modo particularizado de narrar, por meio do qual se destacam os detalhes precisos de tempo, de espaço, de personagem e de ação. Trata-se de um modo narrativo mais dramático que se opõe à atitude generalizante do sumário ("telling"). Cf. "Point of view in fiction. The development of a critical concept". In: STEVICK, Philip (Ed.). *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967, p. 109-37.

3 Recorremos às distinções verdadeiramente tonais que, com muita acuidade, Wolfgang Kayser estabelece para o gênero lírico a partir de três atitudes ou formas fundamentais: a enunciação lírica, mais próxima do épico, através da qual o eu se defronta com alguma coisa, apreende-a e exprime-a; a apóstrofe lírica, mais dramática, por intermédio da qual as esferas anímica e objetiva atuam uma sobre a outra; a linguagem da canção, mais próxima da concepção substantiva de um gênero puro, por meio da qual as esferas subjetiva e objetiva fundem-se em absoluto, e tudo é interioridade. Cf. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1985, p. 376-88.

4 Pensamos no traço estilístico do distanciamento épico apontado por Anatol Rosenfeld. Cf. "Gêneros e traços estilísticos". In: *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 15-36.

A postura de distanciamento adotada pelo eu faz com que o mundo observado venha ao primeiro plano com toda a sua riqueza de detalhes. Há, desse modo, no poema, algo da aventura épica do olhar detido e demorado que se compraz em iluminar, a cada passo, os diversos aspectos da experiência.[5] Entretanto, essa aventura épica se dá agora nos limites do cotidiano mais banal, onde se busca desentranhar o poético (para usar uma palavra tão cara ao autor)[6] do espaço prosaico e heterogêneo de uma feira livre. A abertura da intimidade para a percepção do cotidiano urbano, inseparável da atitude de enunciação assumida, marca o encontro do eu com o universo da cidade moderna (embora ainda provinciana). Nela se flagra, através de uma cena direta e concentrada, uma situação comum e rotineira na qual se cruzam, na faina diária do bairro, representantes de classes sociais várias numa espécie de gradação enumerativa que acusa uma maior diferenciação da sociedade trazida pelo processo de urbanização.

A concentração narrativa, reclamada pela brevidade da forma lírica a que se incorpora a disposição épica, exige, por conseguinte, uma seleção precisa de imagens que respondam pelo andamento dramático da composição. Nesse sentido, o poema condensa, em sua estrutura cerrada, uma historieta cujo sentido se resolve pelo jogo de forças postas em conflito. A unidade do todo, alvo da interpretação, vai-se construindo por intermédio da dramatização verdadeiramente gestual de reações e ou atitudes contraditórias frente à experiência. Em outras palavras, o texto focaliza "um pequeno drama"[7] cujo desenvolvimento se arma sobre a tensão progressiva e, até certo ponto irresolúvel, de elementos colocados em oposição.

5 Emil Staiger afirma que a essência da linguagem épica é a "apresentação". Daí a sua tendência para ver/esquadrinhar o mundo em todos os seus aspectos e riqueza de detalhes. Cf. STAIGER, Emil. "Estilo épico: a apresentação". In: *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 83-5.

6 Cf. BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 40. Nas palavras do autor: O *metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias*."

7 Recorremos ao conceito de "estrutura dramática" aplicado ao poema por teóricos do *new criticism*. Conforme essa corrente crítica, qualquer texto poético, mesmo o mais descritivo, representa a reação ou atitude do eu diante de uma situação, cena ou idéia. Além disso, a estrutura do poema, empiricamente dada, é obrigada a construir o sentido através do conflito e da contradição, tal como ocorre no drama. Cf. BROOKS, Cleanth e WARREN, Robert Penn. *Understanding poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960, p. 1-21. Nas palavras dos autores: "... every poem implies a speaker of the poem, either the poet writing in his own person or someone

Entretanto, as fraturas e as contradições construídas através da progressão temporal do discurso se harmonizam na maneira simples, direta e objetiva da forma que as plasma. O próprio eu, que também participa do drama e toma uma posição diante dele, se disfarça no fundo de uma superfície aparentemente calma, sob a qual se desenham as arestas do conflito representado bem como as marcas da subjetividade que se exprime. O mandamento da objetividade cênica, a que corresponde o exercício de uma linguagem justa e adequada à representação nítida dos objetos, constitui a resposta formal à descoberta e à exploração do momento poético e significativo[8], que, destacado do fluxo neutro, descontínuo e fragmentário a que nos submete a vivência do tempo na sociedade moderna[9], potencializa e congrega, em sua extrema concentração, um complexo de sentidos até então ocultos para a sensibilidade amortecida pelo hábito. Estamos aqui muito próximos do conceito de epifania ou de alumbramento (referendado pelo próprio Bandeira)[10] que dá à sua poesia um senso bastante apurado da cena ou do instante expressivo em que a realidade mais simples se oferece à luz do estranhamento e da novidade.

O alumbramento, assim descrito, constitui uma espécie de tempo forte, com intensa carga poética, que é colhido em meio ao decurso da banalidade diária, então elevada, pela sensibilidade moderna, à condição de objeto digno da representação literária. Sendo fundamentalmente uma experiência do olhar, co-

» into whose mouth the poem is put, and the poem represents the reaction of such a person to a situation, a scene, or an idea. In this sense every poem can be — and in fact must be — regarded as a little drama".

8 Esse senso apurado do momento significativo presente na poesia de Manuel Bandeira foi bastante explorado por Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza no ensaio introdutório à *Estrela da vida inteira*. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p.I-LXX.

9 Pensamos aqui na fragmentação e na descontinuidade dos momentos da experiência tal como vividos pelo indivíduo na sociedade moderna onde é progressivamente submetido ao tempo acelerado dos mais diversos estímulos tecnológicos (de que a imprensa é um índice) e também ao tempo neutro ou instrumental (isto é, sem valor humano, mas mercadológico) da produção. Cf. MEYERHOFF, Hans. "O tempo e o mundo moderno". In: *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 75-103.

10 Cf. BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*, op. cit., p. 40. Nas palavras do autor: "Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias."

mo ficou dito, o poema casa bem com a noção de epifania (de certo modo, próxima da de alumbramento), palavra cuja etimologia carrega um forte ressôo de aparição/ revelação. Desse modo, o eu que observa a feira, num momento privilegiado de apreensão do real, consegue retirar as coisas do âmbito do "reconhecimento", típico do automatismo perceptivo, reorganizando-as num contexto novo em que elas se entregam como "visão", ou seja, como percepção singular e única.[11]

Os rastros da singularização já se fazem notar desde o título, um substantivo comum, pobre e direto no seu efeito de nomeação, mas certeiro no destaque quase icônico da imagem dos balõezinhos, a qual, fixada na abertura, direciona o percurso da leitura. Recorrente, sobretudo na primeira estrofe, onde recebe reforço especial, a imagem do título, destacada sob o foco da visão particularizadora, parece ser a chave da unidade que amarra as contradições do poema. Como veremos, a reação provocada pelos balõezinhos no grupo de meninos pobres opõe-se francamente à atitude das outras pessoas que circulam pela feira alheias ao desejo das crianças. Como um complexo de comportamentos distintos em face de uma mesma situação, o poema apresenta gestualidade marcada[12], exteriorizando, pelo movimento narrativo da ação, modos de ser conflitantes.

Por sua vez, esse conjunto de atitudes e de gestos opostos é captado dentro de uma tonalidade afetiva particular, que adere, desde o início, ao ângulo de observação dos garotos pobres. Além disso, o pequeno drama narrado se enraíza no solo concreto e real de contradições sociais mais fundas, no qual a pobreza ocupa lugar preponderante. Nesse ponto, o acercamento do cotidiano, a que responde o despojamento essencial da forma e o uso do verso livre (que o autor passa

11 Recorremos aos conceitos de "reconhecimento" e de "visão" propostos por V. Chklovski no ensaio "A arte como procedimento". In: V.V. A.A. *Teoria da literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

12 Recorremos a Richard P. Blackmur, que vê, na esteira do *new criticism*, a linguagem poética como dramatização gestual do significado. Nesse sentido, o gesto seria o elemento que coloca em movimento as palavras, ritualizando-as, também pelo contraste e pela contradição, rumo a uma espécie de "complexo simbólico". Cf. "Language as gesture". In: *Language as gesture*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952, p. 3-24. Nas palavras do crítico: "Gesture in language is the outward and dramatic play of inward and imaged meaning. It is that play of meaningfulness among words which cannot be defined in the formulas in the dictionary, but which is defined in their use together... Gesture is that meaningfulness which is moving in every sense of that word: what moves the words and what moves us."

então a dominar com mestria), traz consigo determinado terreno temático, — o da pobreza —, tão vincado na fase propriamente modernista do poeta (que *O ritmo dissoluto* anuncia). Na condição de último poema da obra, não seria demais apontar, em "Balõezinhos", o ponto de chegada e também de abertura de uma trajetória literária que, iniciada em 1917 com *A cinza das horas*, vai atingindo a maturidade e anunciando o tom que marcará *Libertinagem* (1930), livro privilegiado em que a poética de Manuel Bandeira encontra aquele modo formal pelo qual aprendemos a conhecê-la.

Sem dúvida, a nudez substantiva do título transforma os balõezinhos, logo na abertura do poema, num anúncio desse momento em que os objetos, saídos das brumas pós-simbolistas e confidenciais dos anos de formação, adquirem os contornos nítidos e descarnados da cena direta em que se flagra, sem rebuço, o mundo circundante com que se confronta o eu. Para a cristalização de tal despojamento, as causas são muitas e não escondem a sua disparidade. Em seu exaustivo estudo sobre o autor, Davi Arrigucci, na esteira do método analítico-interpretativo de Antonio Candido, bem mostrou como os fatores externos de influência, quer os propriamente literários (as leituras, o clima modernista, o contato com as outras artes, sobremaneira com a pintura e com a música), quer os extraliterários (as condições biográficas, sobretudo a doença e o contato progressivo com a pobreza no itinerário dos diversos domicílios do poeta), acabaram por se fundir na configuração de uma estrutura formal específica e relativamente autônoma, que incorpora o externo (o cadinho de influências) como elemento interno da composição.[13] Essa operação estrutural, por seu turno, é também dramática, na medida em que busca a unidade por via da conciliação de elementos díspares, marca da modernidade, obrigada a construir o sentido num campo minado pela contradição.

13 De Davi Arrigucci, cf. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. Há também uma espécie de resumo das idéias desenvolvidas no livro num pequeno ensaio "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira". In: V.V.A.A. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 106-22. A respeito do método analítico-interpretativo de Antonio Candido e as importantes diferenças entre comentário, análise e interpretação, cf. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1987; a "Introdução" de *Formação da Literatura Brasileira*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 23-39; "Crítica e Sociologia", em *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973, p. 3-15. Para exemplos práticos de comentário/ análise/ interpretação, cf. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

Ainda segundo o crítico, a experiência da pobreza (que aqui nos interessa mais de perto) figuraria, entre outros condicionamentos, na base da formação do estilo humilde do autor, estilo capaz de desentranhar o sublime do prosaico através da extrema simplicidade e contenção (algo desconcertante) da linguagem. Dizendo de outra forma, a pobreza, fator externo do cotidiano transformado em vivência mais íntima e diária do poeta durante tantos anos, termina por se converter, por intermédio da internalização estrutural, num modo de conceber uma poética. Nessa linha de pensamento, Manuel Bandeira estaria inserido na tradição do realismo que, na visão de Auerbach, fez da mistura de estilos, seja no romance oitocentista, seja na poesia iniciada por Baudelaire, o sinal distintivo da arte moderna em oposição à clássica[14].

A capacidade de extrair o poético do "pobre minério" do cotidiano, feito matéria séria da mimesis literária, tal como prevê a mistura de estilos, transforma o contato com os pobres e humildes numa nota constante em Manuel Bandeira. A leitura de "Balõezinhos", portanto, desperta inevitavelmente uma série de associações com outros tantos quadros dramáticos — sintéticos e expressivos — em que se depreende a mais alta poesia do cenário urbano brasileiro, cujas contradições

14 Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971. Há, no epílogo da obra, p. 488-9, um resumo da concepção que orienta todo método de análise do autor, a saber, a constituição do realismo moderno a partir do momento em que o cotidiano torna-se elemento sério da representação literária, rompendo com a rígida distinção hierárquica dos estilos baixo e elevado vigente na Antigüidade. O primeiro capítulo, "A cicatriz de Ulisses", p. 1-20, que contrapõe o texto homérico ao texto do Antigo Testamento, é bastante esclarecedor para situar a mistura de estilos no âmbito da civilização judaico-cristã quando se inicia a representação do sublime por via do estilo humilde, idéia mestra retomada por Davi Arrigucci. Já em seu estudo sobre Baudelaire, Auerbach mostra como, na poesia do autor, o ritmo grave do alexandrino, a unidade sintática ou as figuras alegóricas se combinam, na representação de temas sublimes da interioridade (o tédio, o desespero trágico, o tormento desesperançado etc.), com imagens alusivas a aspectos feios, desagradáveis ou repulsivos da realidade. A partir dessas reflexões, extrai das imagens baudelerianas um efeito de simbolismo realista e chocante, usando o termo "realismo" naquela acepção oitocentista da mistura entre os estilos baixo e elevado. Podemos dizer que a mesma mistura se dá em Manuel Bandeira, ainda que com sinal um pouco invertido, já que nele a sublimidade se depreende do tom humilde da forma e da matéria simples do cotidiano. O ensaio citado é "*Les Fleurs du Mal* Di Baudelaire e il Sublime" e encontra-se em: AUERBACH, Erich. *Da Montaigne a Proust*. Milano: Garzanti, 1973, p. 192-221.

também entram como objeto de reflexão na pauta da literatura modernista então em voga. Alguns desses quadros evocados pela primeira leitura podem ser buscados em "O cacto", "Irene no céu", "Poema tirado de uma notícia de jornal", "O martelo", "Poema do Beco", "O bicho", "Tragédia brasileira", todos, de certa forma, antecipados pelo tom humilde[15] de "Balõezinhos", marco de um amadurecimento poético que converte a filiação com a pobreza num modo de se posicionar frente ao mundo e de conceber uma estética.

Isso significa que a identificação afetiva e solidária do eu com os meninos pobres, cujas marcas se inscrevem no corpo mesmo da linguagem, atesta, ainda que de maneira implícita, a escolha de um modo de ser poético construído a partir da escolha de um ângulo especial de visão através do qual o mundo mais familiar pode ser apreendido sob luz nova e incomum. Tal ângulo, feito elemento interno da estrutura poética, torna-se, nesse sentido, paradoxal, visto que está constantemente reelaborando os objetos da percepção num contexto próprio e questionando, como dissemos, o olhar já cristalizado pelo hábito do "reconhecimento" e do senso comum.[16]

Enquanto estrutura fortemente dramática e paradoxal, o poema "Balõezinhos" guarda nas minúcias do discurso que o gesta os veios de uma unidade tensa e problemática, alicerçada sobre a contradição.[17] Desse modo, a forma acabada dei-

15 Devemos essa expressão a Davi Arrigucci Jr. In: "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira", op. cit., p. 106-22.

16 Usamos o termo paradoxal na acepção que a ele deu o *new criticism*. Segundo Cleanth Brooks, a linguagem do paradoxo é a linguagem própria da poesia, obrigada, como ficou dito, a construir a estrutura significativa através da harmonização de forças contraditórias. Desse modo, no poema, os termos e as sentenças estão constantemente modificando uns aos outros, violando o sentido dicionarizado e invertendo as expectativas do senso comum. Cf. "The language of paradox". In: *The well wrought urn*. New York: Harcourt, Brace and World, 1947, p. 3-4.

17 Em "Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira", Otto Maria Carpeaux busca (no sentido etimológico mesmo do ensaio) uma leitura interpretativa que eleja as categorias críticas mais adequadas e próximas à especificidade do texto poético enquanto arte individual. Combinando o conceito de liricidade da estética crociana (que vê o poema como sentimento "articulado" em imagens) com o conceito de perspectiva dramática (vinda das formulações dos *new critics*), interpreta, com base no poema "Momento num café", a obra madura de Manuel Bandeira como transformação do sentimento individual (próprio de certo "romantismo" de sua formação) numa "estrutura" significativa de valor simbólico e universal. As formulações do crítico valem na medida em que iluminam a nossa tentativa de também interpretar o poema

xa ver, por trás de sua simplicidade, os desenhos irregulares da linguagem cujo sentido se arma por intermédio do choque e do conflito postos a serviço da representação do cotidiano que, sob o olhar demorado e intenso da desautomatização alumbrada, expõe suas fraturas e adquire um fundo valor humano e poético em meio à banalidade do fluxo diário das coisas. A percepção forte do tempo, destacada dos momentos banais quase todos, faz do texto um instantâneo da cidade, assinalando, portanto, uma ampliação do espaço poético, aberto e dessacralizado, a partir da experiência modernista, rumo ao meio baixo e impuro da rua, da feira, do bar, do quarto de hotel, do morro, do beco, do café etc. A pobreza que aí se flagra amiúde, elemento social externo convertido em matéria e atitude estética, responde pela maneira também paradoxal de escavar o poético por via do mais extremo despojamento. Vejamos então em que sentido a análise detida das partes pode confirmar essas impressões gerais a respeito do todo.[18]

3. A resistência do olhar Do isolamento do título, em que se destaca a imagem central do poema num efeito quase icônico de nomeação substantiva, passamos à primeira estrofe, na qual o eu lírico nos fornece os detalhes precisos de tempo, de espaço, de personagem e de ação do argumento narrativo que lhe serve de ponto de partida. Usando o presente do indicativo, índice de uma proximidade assumida diante da matéria narrada, ele logo direciona o seu olhar para o conflito que começa a se delinear. Na feira livre de um subúrbio, um homem apregoa com loquacidade balõezinhos de cor. Seu pregão "O melhor divertimento para as crianças!", anunciado no tom ostensivo da publicidade, a que alude a pontuação exclamativa e o termo "loquaz" (verso 2), capta

» "Balõezinhos" através da determinação de sua unidade construída pelo contraste. O ensaio citado está em: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ MEC, 1980, p. 198-206. A respeito da noção de liricidade e de intuição feita imagem e sentimento, tão fecundas para a leitura da especificidade individual de cada texto poético, cf. CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética. Aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Ática, 1997.

18 A respeito do círculo hermenêutico enquanto método de interpretação, cf. "La interpretación lingüística de las obras literarias". In: V.V. A.A. *Introducción a la estilística del romance*. Trad. e notas de Amado Alonso e Raimundo Lida. Buenos Aires: Facultad de Filosofia y Letras de la Universidad de Buenos Aires/ Instituto de Filología, 1942, p. 91-148. Cf. também: SPITZER, Leo. "Lingüística e Historia Literaria". In: *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos, 1955, p. 7-63.

de pronto a atenção de um grupo de meninos pobres que se ajuntam a fim de fitar os balões.

A dramatização gestual exterioriza estados de ânimo distintos, colocados em confronto. Exatamente no meio, e não por acaso, o verso-pregão parece dividir a arena em que se posicionam as partes do combate. Aos gritos do homem, destacados pelas aspas e pela exclamação, opõe-se o silêncio das crianças, encaminhado para o ponto final que fecha a estrofe. A nuança da curva melódica, alta na exclamação, baixa no ponto final, entra como reforço, no plano sonoro, do contraste flagrado. Ainda quanto à sonoridade, destacam-se o eco sempre recorrente dos diminutivos e a repetição da imagem do título, que comparece duas vezes, agora particularizada pela locução adjetiva "de cor" (verso 2) e dois outros adjetivos — "grandes" e "redondos" — este último intensificado pelo advérbio "muito" (verso 5). Além disso, a mesma expressão intensificadora "muito redondos" serve para caracterizar os olhos também no quinto verso. Diante de tantas minúcias de repetição, é preciso deter-se com mais cuidado em cada uma das partes.

A presença reiterativa dos diminutivos ecoa, de forma paradigmática, o título, pondo em destaque especial a imagem dos balõezinhos. Por uma espécie de contaminação estilística, grande parte dos termos ganha a mesma terminação — "arrabaldezinho" (verso 1), "menininhos" (verso 4). Desse modo, o diminutivo constitui a marca central da subjetividade que se exprime por meio da objetivação cênica. Apenas aparentemente ausente, o eu lírico se inscreve no texto através de uma linguagem afetiva que acusa, desde o início, a proximidade com o ângulo de visão das crianças. Na seqüência, o diminutivo, embora com sutis diferenças, continuará dando o tom fundamental da enunciação, sendo elevado à condição de um verdadeiro gesto lingüístico, já que carrega uma alta dose de expressividade ao colocar em evidência a atitude do sujeito diante dos fatos observados.

Os balõezinhos, singularizados pela locução adjetiva (verso 2), recebem o apelo visual da cor que, somado ao apelo auditivo do pregão, contribui para fixar a atenção das crianças. O silêncio pasmado, que então se segue em oposição à loquacidade do homem, encontra importante reforço no nível formal. A escolha do verbo fitar, usado no gerúndio, indica a ação demorada e continuada do olhar infantil, ao qual, diga-se de passagem, o eu lírico aparece colado, já que se inclui na cena por meio do diminutivo que a flagra de modo pessoal e afetivo.

Em outras palavras, podemos dizer que o eu se deixa imantar pela visão alumbrada dos meninos, descobrindo nela uma riqueza perceptiva que retira os ba-

lõezinhos do âmbito automatizado da percepção adulta. Há, no poema, um forte componente lúdico que também pode explicar a linguagem diminutiva. Nesse sentido, acreditamos que não seria forçar a nota considerar algumas repetições da primeira estrofe ("muito redondos... muito redondos" — verso 5) e as construções excessivamente coordenadas da segunda e da terceira estrofes (o encadeamento dos sujeitos — versos 7 a 9 —, de adjuntos adverbiais — versos 10 a 12 — e de objetos diretos — versos 14 a 17) como uma espécie de mimetização culta e poética da sintaxe infantil.

Voltando à primeira estrofe, o gesto prolongado e admirativo do olhar, expresso pelo gerúndio "fitando", adquire ênfase através da sutil aliteração do /t/ (ajuntamento... fitando... muito... muito), cuja presença imprime à leitura um andamento lento e pausado, a que se une o contorno melódico baixo. Lendo várias vezes o poema em voz alta, única maneira de captar o tom certo no qual ele se desenvolve, podemos surpreender as filigranas da melodia, que se eleva na última sílaba do verso 3 (crianças) e se abaixa nas últimas sílabas dos versos 4 e 5 (pobres, redondos).[19] Ademais, a ação de fitar é enfatizada pela expressão pleonástica ("com olhos"), logo intensificada por "muito redondos".

O complexo de sentido criado a partir de termos tão simples ("olhos muito redondos") estabelece um efeito metafórico que alude ao desejo das crianças em relação aos balõezinhos. Estes, por sua vez, como um reflexo especular dos próprios olhos, recebem intensificação simbólica por via de uma construção paradoxal. O choque semântico dos adjetivos "grandes" e "muito redondos" com o diminutivo "balõezinhos" lança uma luz de estranhamento sobre o objeto banalizado pela percepção comum. Paradoxalmente, o poético é surpreendido em meio às palavras de todo dia e à matéria do cotidiano mais simples através do olhar alumbrado e epifânico — olhar que é dos meninos e do poeta que a eles se junta.

No geral, o resultado do jogo dos termos "muito redondos", que caracterizam tanto os olhos quanto os balõezinhos, é o de uma deformação expressiva do real pela força do desejo que nele se projeta. O caráter plástico da cena não poderia

19 Para diferenciar as nuanças de ritmo, andamento e melodia no discurso poético, recorremos ao ensaio "Frase: música e silêncio", de Alfredo Bosi. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 65-107. A respeito dos conceitos de tom e de perspectiva como alvos da leitura interpretativa, temos do mesmo autor: "A interpretação da obra literária". In: *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p. 274-87.

ser maior, evocando uma proximidade com o espaço pictórico que o poema mimetiza na linguagem verbal. Na ausência de verbos de sentido dinâmico, a estrofe conta apenas com o verbo de existência "há" e o gerúndio "fitando", além de "apregoar". Tanto o haver quanto o fitar imprimem um caráter de estaticidade à ação dos meninos. A atenuação do movimento, conseguida não só através dos verbos mas também da lentidão do andamento rítmico já referido, reforça, por seu turno, as imagens, inserindo a estrofe no modo mimético das artes plásticas. Estamos assim diante de uma espécie de quadro que paralisa o olhar das crianças no seu momento de maior intensidade.

O efeito de visualidade é tal que nos faz enxergar em tudo o desenho da circularidade: redondos são os olhos, os balõezinhos, o ajuntamento dos menininhos em redor do homem e sobretudo o poema, que retoma, embora com diferenças flagrantes, a primeira estrofe na última. Como veremos, o texto termina onde começa, refazendo e acentuando o conflito deflagrado na abertura. Isso significa que, enquanto o eu percorre outras seções da feira onde as pessoas se mostram completamente alheias aos meninos e aos balões, aquele olhar continuado do início se prolonga até o fim, quando de novo atrai a atenção.

Cabe dizer, à guisa de comentário, que as ligações estruturais da poesia de Manuel Bandeira com a pintura revelam a sensibilidade moderna do autor, já contaminada pelo clima modernista que *O ritmo dissoluto* anuncia. No estudo já citado, Davi Arrigucci mostrou em vários poemas, tais como "Maçã" e "O cacto"[20], a constância com que o autor imita, no âmbito da estrutura mesma do texto verbal, o espaço pictórico. Entre outros aspectos, tal proximidade com o universo das artes plásticas (seja com o Cubismo, o Surrealismo ou o Expressionismo) ilustra a tendência do poeta de reordenar os objetos da percepção cotidiana num contexto novo e autônomo (propriamente estrutural, na acepção de Antonio Candido), no qual eles são vistos com todo o peso de sua verdade simbólica. Além disso, a predileção de Manuel Bandeira pela cena significativa exige a seleção e a concentração dos elementos observados num arranjo em que a plasticidade, a objetividade e o despojamento ocupam lugar preponderante.

No que concerne a "Balõezinhos", o primitivismo lúdico da expressão despojada não deixa de aludir ao procedimento formal de inúmeras correntes da vanguar-

20 A análise de "Maçã" está em *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. Op. cit., p. 21-44. A de "O cacto" está em *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 9-76.

da que alimentaram o esforço de renovação estética empreendida pelo Modernismo brasileiro dos anos 20. Mais especificamente, a deformação imprimida pelo desejo das crianças aos olhos e aos balõezinhos ("muito redondos") guarda certo viés expressionista que voltará mais tarde em outros poemas, tais como "O cacto" e "O bicho". A essa altura, podemos perceber como um complexo de diferentes fatores — a filiação modernista, o contato com as outras artes, a abertura para o cotidiano — entram na configuração de uma estrutura formal específica obrigada a trabalhar a sua unidade a partir de forças múltiplas e contrastantes.

Ainda em relação à primeira estrofe, a contradição está em toda parte: no plano das ações gestualizadas, temos a loquacidade do homem em oposição ao silêncio maravilhado das crianças; no plano sonoro, as diferenças de andamento e de melodia entre os três primeiros versos e os dois últimos; no plano mesmo do conflito social representado, a situação de extrema carência que barra a aquisição dos balõezinhos por parte das crianças. Isso sem mencionar a elaboração pictórica do contexto verbal e a mestria com que se sonoriza o verso livre, originalmente assimétrico e bastante próximo da irregularidade rítmica e melódica da fala.

Na seqüência, a contradição vai-se ampliando a partir da conjunção "no entanto", que faz a transição da primeira para a segunda estrofe. O uso certeiro da adversativa cria uma relação de sentido que demanda análise mais cuidada. Imaginemos, para efeito de comparação, que o poeta tivesse usado um conectivo temporal qualquer, também adequado ao contexto semântico dado. A expressão "enquanto isso", para citar apenas um exemplo, faria o mesmo papel de ligação desempenhado por "no entanto", mas sem a forte e proposital marca de oposição que introduz a segunda estrofe. Portanto, a conjunção usada está a serviço de uma dramatização mais funda de significado, já que põe em confronto duas atitudes distintas frente à mesma experiência: a dos menininhos pobres e a das outras pessoas que circulam pela feira envolvidas pela faina rotineira de um dia de compras.

O contraste, marcado pela conjunção introdutória, é também modelado pela sonoridade bem mais ostensiva dessa estrofe em relação à da primeira. A começar do verbo onomatopaico "burburinha" (verso 6), que põe a feira em movimento depois da estaticidade do início. Em seguida, um cortejo barulhento de moradores da redondeza invade a cena. O encadeamento enumerativo de sujeitos ("burguesinhas pobres", "criadas das burguesinhas ricas", "mulheres do povo" e "lavadeiras da redondeza"), ligados pelo polissíndeto, reitera o burburinho. A locução verbal "vão chegando", no gerúndio tal como "fitando", estabelece um elo de uni-

dade com a primeira estrofe, sem apagar contudo a diferença fundamental: trata-se agora de uma expressão com evidente caráter dinâmico que se opõe ao silêncio estático da abertura. Por seu turno, o andamento se torna rápido com melodia sempre ascendente. Nesse caso, as sílabas mais altas e vibrantes coincidem com as sílabas finais da tonicidade rítmica. O mesmo processo de gradação enumerativa fecha a estrofe com o encadeamento de adjuntos adverbiais de lugar ("nas bancas de peixe", "nas barraquinhas de cereais", "junto às cestas de hortaliças") que remetem a espaços de comercialização de diversas mercadorias.

Por intermédio da enumeração e do gerúndio "vão chegando", locução verbal que constitui uma espécie de núcleo ativo de toda a estrofe, reforça-se a progressão temporal da narrativa em contraponto à paralisia da ação na abertura, onde se flagra, de forma plástica, a intensidade de um momento significativo (expresso em "fitando") que parece se desprender do fluxo do tempo. Lendo novamente o poema em voz alta em busca do tom em que se deve dar a interpretação, notamos que a primeira estrofe se destaca por uma pausa final mais longa. Isso quer dizer que aquele fitar demorado nos obriga a uma leitura detida que ressalta a atmosfera do alumbramento, envolvendo os versos 4 e 5 numa espécie de transe que os isola e destaca do curso rotineiro da feira. A entrada de "no entanto" vem exatamente quebrar esse clima ao mesmo tempo mágico, lúdico e sobretudo estético, tendo em vista a beleza da cor que atrai os olhos "muito redondos" e já não comparece na segunda estrofe. Nesta o prosaísmo torna-se marcado: o jogo metafórico do começo desaparece, e os termos adquirem caráter mais denotativo. O diminutivo permanece, assinalando a unidade do todo e a identificação do poeta com as crianças, mas desliza para um tom sutil de ironia.

O ambiente prosaico e misturado da feira revela-se em todo o seu colorido social. A diversidade de classes acusa o crescimento da cidade e, por extensão, o da pobreza de seus subúrbios, nota fundamental do poema. A sutileza irônica do diminutivo não deixa de expor a distância social estabelecida entre as burguesinhas pobres e as burguesinhas ricas, já que estas sequer comparecem à feira, mandando suas criadas em seu lugar. Por sua vez, as "mulheres do povo" e as "lavadeiras da redondeza" retomam, reforçando, a pobreza flagrada na primeira estrofe. No final, o vozerio é posto em evidência através da locução adverbial "com acrimônia", que qualifica o curso da pechincha: "O tostão é regateado com acrimônia" (verso 13).

Os alimentos, vistos no circuito mercantil da compra e da venda, aparecem meramente como objetos da necessidade e da sobrevivência imediata. Em oposição

aos balõezinhos de cor, não recebem qualquer qualificativo sensorial, sendo representados por três substantivos de caráter generalizante: "peixe", "cereais", "hortaliças". Convertidos em mercadorias, eles tendem a perder suas qualidades sensíveis, particulares ou até mesmo estéticas, obliteradas pela abstração inevitável (que os substantivos generalizantes indiciam) imposta pelo valor de troca do mercado. Quanto aos balõezinhos, estes também não escapam à mercancia. Contudo, há neles algo que resiste à degradação mercadológica. Como que alheios ao pregão do homem, exibem sua beleza e sua cor aos olhos maravilhados das crianças que os singularizam sob o foco do estranhamento perceptivo.

Na seqüência, a terceira e a quarta estrofes — esta última constituída de um único e longo verso livre posto em destaque — comparecem como conclusão do contraste explorado nas duas primeiras. Com relação à terceira, um novo elemento de diferença merece análise: o eu se refere às crianças apenas como "meninos pobres" (verso 14), eliminando o diminutivo. Propositalmente mais distanciado — distância assinalada pelo verbo "sente-se" usado na terceira pessoa do singular —, ele agora ensaia um juízo assertivo que funciona como uma moral da história narrada. Além disso, o juízo apresenta uma formulação paradoxal que reitera a visão dos meninos em oposição à das outras pessoas presentes na feira. Trata-se, entretanto, de uma asserção que emerge da experiência concreta e particular vivida pelo eu no seu contato empático com as crianças e com seu modo singular de observação. Conseqüentemente, o comentário reflexivo, destacado como estrofe independente, comparece eivado de lirismo, devendo ser visto como elemento pertinente à estrutura poética como um todo e não como uma operação meramente intelectual e retórica a que o paradoxo, à primeira vista, poderia aludir.[21]

O paradoxo está no fato de que os garotos, embora pobres, sequer vêem os alimentos, trocando-os pelos balõezinhos de cor, então transformados na "única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável" (verso 18). No fundo, as crian-

21 Cleanth Brooks, em seu "The heresy of paraphrase", mostra que a estrutura dramática do poema, composta sobretudo por atitudes e/ou reações em face da experiência, não implica a exclusão de idéias ou abstrações do contexto poético. O problema, no entanto, é que qualquer proposição assertiva presente no poema não pode ser tomada em abstrato ou confundida com a verdade histórica, filosófica ou científica. Ao contrário, deve ser considerada em relação aos outros elementos constituintes do "todo orgânico" que é o texto. In: *The well wrought urn*. Op. cit., p. 192-214.

ças invertem o critério de indispensabilidade, contrariando as expectativas do senso comum. Fazem, portanto, uma opção pelo sonho em detrimento das necessidades básicas de sobrevivência, resgatando do universo do mercado, onde tudo necessariamente vira mercadoria, um valor de uso capaz ainda de preservar para o sujeito o sentido das coisas. No entanto, exatamente aí reside o fulcro do drama representado:o sonho também se converte, nas mãos do homem loquaz — deliberadamente o único a não receber a marca afetiva do diminutivo —, em objeto de venda no espaço cada vez mais desencantado do cotidiano da cidade. Por isso, o olhar fixo e demorado que atravessa o poema não quer ceder, resistindo, pelo encantamento alumbrado da visão única e rara (portanto, a seu modo, poética), à força da mercantilização progressiva. Trata-se de um olhar que consegue discernir particularidades no lugar em que a mercadoria, por imposição do valor de troca, só pode ver equivalências.

Dito isso, é preciso comentar, na terceira estrofe, a singularização a que o eu lírico promove os alimentos, retirando-os da generalidade abstrata da segunda. Assim como a das crianças, com as quais se mostra identificado, sua visão de adulto é também especial e sobretudo diferente daquela dos freqüentadores habituais da feira. Seu olhar, como que contaminado pela originalidade daquele dos meninos, consegue imprimir às frutas e às verduras um valor estético que as sublima da função de mercado.[22] As ervilhas, por meio de uma rica percepção sinestésica que funde visão e paladar, são "tenras (verso 14); os tomatinhos, vermelhos (verso 15)". Através da "lição de infância", aprendida com os menininhos pobres, os alimentos, assim como os balõezinhos, ganham conotação estética, escapando do automatismo do hábito perceptivo. Os ecos, ainda que longínquos do poema "Maçã", reverberam aqui. Nele, como sabemos, a fruta, flagrada em meio aos objetos cotidianos de um quarto pobre de hotel, ascende à condição do mais alto símbolo poético.

Por último, a cena narrada chega ao seu desfecho na quinta estrofe. A situação descrita na abertura é retomada, imprimindo ao poema construção circular. O confronto entre o homem e as crianças permanece; a tensão não se resolve, antes

22 Antonio Candido possui um interessante estudo sobre o valor estético e simbólico do alimento na poesia dos povos civilizados em oposição à dos povos primitivos. Embora numa direção um pouco diferente, o estudo pode esclarecer esta visão singular do eu sobre os alimentos na terceira estrofe. Trata-se de "Estímulos da criação literária". In: *Literatura e sociedade*. Op. cit., p. 41-70.

aumenta de intensidade. Os novos versos aludem aos primeiros, mas com distinções que demandam investigação. "O homem loquaz" é agora, com todas as letras, um "vendedor infatigável" que continua a apregoar insistentemente. Sobre o adjetivo que o caracteriza recai o acento mais forte da tonicidade, reforçado pela curva melódica ascendente. O reforço sonoro, que se completa no pregão de novo ressaltado, torna ostensiva a conversão dos balõezinhos em mercadoria, algo apenas insinuado na primeira estrofe. O detalhe mais incrível é que o verbo apregoar volta numa atualização sintática intransitiva. Desse modo, os objetos da venda — os balõezinhos de cor — desaparecem da cena, igualados que foram, pela verve do vendedor, aos outros produtos de consumo. No entanto, torna-se necessário buscá-los nos olhos muito redondos dos menininhos que ali permanecem num círculo inamovível.

Nesse ponto, o trabalho com os adjetivos revela detalhes de sentido importantes. Exatamente com o mesmo número de sílabas e com a mesma tonicidade, o "infatigável" do verso 19 e o "inamovível" do último são colocados em posição extrema, o que destaca a semelhança contrastiva estabelecida entre os dois. O contraponto sonoro revela, desse modo, uma fratura mais funda da sociedade representada: de um lado, o vendedor; de outro, os meninos pobres que não podem comprar. No entanto, o desejo resiste através do olhar espantado e fixo que se prolonga, acrescido de um verbo ativo: os menininhos "fazem um círculo inamovível de desejo e espanto" (verso 21), extraindo sua persistência da mais extrema carência.

A força de resistência do pobre — ainda que espontaneamente gerada pela corrente passional do alumbramento que une as crianças em círculo em oposição ao ajuntamento informe do início — torna-se flagrante e lembra, por associação, outras tantas cenas da infância carente comuns na poesia de Manuel Bandeira. A começar dos meninos carvoeiros, também de *O ritmo dissoluto*, capazes de dançar e de brincar nas cangalhas dos burros magrinhos e velhos em meio ao trabalho mais degradante. Outro exemplo próximo está no "balãozinho de papel" do tísico José ("Na rua do sabão"), que sobe tão alto, embora movido pelo "soprinho" do menino doente, a ponto de vencer a maldade das outras crianças que o apedrejam ou a vigilância das autoridades que o proíbem...

4. O poeta menor Voltando ao poema, a circularidade da composição inscreve, no plano formal, o percurso do desejo que não se realizou, mas continua ina-

movível na sua resistência ao progressivo desencantamento da cidade que vai aos poucos ingressando nas malhas da urbanização e da mercadoria. Ao se filiar ao olhar paradoxal das crianças pobres, que ainda apostam no sonho (os balõezinhos de cor) em detrimento das necessidades básicas e diárias (o alimento), o poeta, implicitamente, elege o ângulo privilegiado de uma poética forçada a desentranhar o sublime do cotidiano mais prosaico.[23] O drama dos menininhos pobres é também um pouco o drama de sua poesia, obrigada, pelo conjunto das circunstâncias em que a pobreza e a doença ocupam lugar de convivência diária, a construir o sentido pelo modo da humildade e do despojamento. Entretanto, fora da esfera pessoal e biográfica, o drama é ainda maior, posto que inerente à poesia moderna como um todo: o de trabalhar, resistindo, com o muito pouco ("o pobre minério") que restou imune à degradação do mercado. Em Manuel Bandeira, apesar de tudo, a empresa poética ainda se faz possível, sobretudo quando visita certas áreas recorrentes de encantamento (entre elas, a da infância, pessoal ou não) onde se pode recuperar, ainda que por um instante de alumbramento, aquele olhar da simplicidade em que se fixa oculto o sublime.[24]

Como poeta privilegiado do instantâneo significativo e pungente, Manuel Bandeira tem na cena narrativa a força de seu estilo maduro. Por meio dela, sabe, com mestria, atingir a unidade através da conciliação (que a forma acabada mostra) das mais diferentes contradições. Desse modo, o poema "Balõezinhos" carrega em seu todo coeso e unitário os elementos mais díspares da realidade extra-

23 Cabe lembrar que o olhar estático e extático dos meninos, convertido em metáfora de uma poética que finalmente amadurece e se cristaliza, evoca um outro olhar que serve de intróito à modernidade, tal como concebida por Baudelaire. Como sabemos, o escritor francês, em seus ensaios, elegeu a criança como arquétipo do poeta ou do pintor da vida moderna. "Fixo e animalmente estático", nas palavras do poeta das *Flores do mal*, o olhar da criança, parecido com aquele do convalescente (aqui a proximidade com Bandeira é inevitável), é marcado pelo interesse intenso e sempre novo com que se extasia diante das coisas, mesmo as mais triviais. Acreditamos que a comparação, guardadas as devidas diferenças, pode situar a "visão da infância" de Bandeira, presente em "Balõezinhos" e recorrente em tantos outros poemas do autor, na tradição da poesia moderna, fadada (conforme Baudelaire) a extrair o belo do espaço ferido pelo transitório e o contingente. Cf. BAUDELAIRE, Charles. "O pintor da vida moderna". In: *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212.

24 A respeito da poesia como resistência, recorremos ao ensaio "Poesia resistência" de Alfredo Bosi. In: *O ser e o tempo da poesia*. Op. cit., p. 141-92.

poética feita estrutura literária convincente: a experiência modernista, o contato com as outras artes (sobremaneira a pintura), a abertura para o cotidiano, a vida pessoal, a concepção de uma poética e a exploração dos conflitos sociais do cenário urbano brasileiro. O resultado final, conduzido no tom humilde da linguagem diminutiva e lúdica que parece não dizer muita coisa, mal deixa ver, sob a superfície tranqüila, as fissuras imensas do cotidiano revisto à luz "desconstelizadora"[25] do estranhamento. Só o poeta que um dia, injusta e humildemente, se disse menor poderia mesmo atingir grandeza tão paradoxal.

César Mota Teixeira é professor do ensino médio em Uberlândia (MG) e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Autor da dissertação: *A poética do instante*: uma leitura de *Água-viva*, de Clarice Lispector.

25 Trata-se do termo, de inspiração mallarmeana, usado por Haroldo de Campos para se referir ao mesmo efeito de estranhamento que Victor Chklovski batizou de "visão". Cf. "Bandeira, o desconstelizador". In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 109-16.

A figura da grade[1]

Marcos Falchero Falleiros

Resumo O conflito entre sujeito e mundo em Graciliano Ramos aparece na figura da grade: seleção e combinação, claro e escuro, categórico e impressionável, linguagem de fotograma e sistematização marxista.
Palavras-chave Graciliano Ramos, literatura e marxismo, cinema e literatura.

Abstract *The conflict self versus world in Graciliano Ramos appears in the image of the grating: selection and combination, light and dark, categorical and impressionable, photogram language and Marxist systematization.* ***Keywords*** *Graciliano Ramos, literature and Marxism, cinema and literature.*

o ponto mais alto da tensão entre o eu do escritor e a sociedade que o formou
[Alfredo Bosi]

1 Existe uma sensação anterior a qualquer esclarecimento da teoria: o discurso *construído* é resultado de uma dificuldade da fala e, por aí, é também resultado de uma dificuldade na escrita. A fala não sai, e a escrita, recolhida num tempo de solidão, é montada: peça por peça, os vocábulos são vistoriados "verticalmente" pela significação dicionarizada, que se impõe, e a gramática vigia a ordenação "horizontal" do contexto.

A linguagem é a grade entre o sujeito e mundo, desenhando com a mancha *tipográfica* de seus textos a seco um contorno de prisão e proteção, em cujo fundo escuro se encontra a autoria: ir ao dicionário é uma das formas de estancar a fluidez do discurso, que carrega, na embrulhada do contexto, gato por lebre, e a intenção a-histórica da gramática quer se sustentar na lógica de um logos primordial. O discurso construído é *desconfiado.* A escrita será a atividade preferida do falante encalacrado, sua via de relação, apoiada na atitude *lógica*, que carregará em sua síntese a superação de sua antítese: "Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém": o provérbio, episódio de desentendimento enjoativo do menino Graciliano quando procurava descobrir quem era o "Terteão"[2], conformou seu destino na afirmação como escritor e no estilo econômico — e correto, até nas mesóclises, como por vingança dialética e dominação lógica sobre o desentendimento.

Em *Infância*, a autoria mostra sua hereditariedade na figura do avô paterno, Tertuliano, o falido da família, que "desperdiçava tempo em miuçalhas": "Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam". O avô fabricava "urupemas" — cesto, *peneira* de taquara — :

> Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perse-

1 Trata-se de passagens retomadas da dissertação de mestrado *A retórica do seco*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). FFLCH-USP

2 RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 111.

verou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável.[3]

"Fibra", "tecido", "caprichoso", "honesto", "executou", "fortes", "seguras", "rijas e sóbrias", "meio de expressão" ilustram bem a concepção que Graciliano tem de seu próprio fazer literário. E "plágio" trai a preocupação do sertanejo que observou primitivo, folheando romances, como se fabricava um troço daqueles.

Arrisca-se a aproximar do movimento fechado, sem saída histórica, do estruturalismo e do positivismo da razão instrumental, a *vontade-de-ordem* racionalista da obra cuja gagueira existencial, sentindo-se como um *cogito desolado*, desenraizada por um mundo hostil, manifesta em sua economia organizatória uma *vontade-de-justiça.* A razão reificada, fechada sobre si mesma, escória positivista da Ilustração, é a que Horkheimer[4] considera como um relógio abstraído da história, a rodar eternamente sobre si mesma, satisfeita e obtusa. É o estado de expatriamento de suas raízes históricas, humanas, que a impede da visão recuada de si mesma. A razão instrumental, tecnicista, pragmática, vai contente assim até o momento em que pergunta, como Paulo Honório depois de todas as suas conquistas em *São Bernardo: "Pra quê?"*. É com o impulso dessa pergunta que Lukács viu o *romance* nascer, sob "a forma do desterro transcendental"[5]. Nesse estado de desterro, o romance surge e tende, em sua busca de sentido, para o recolhimento dos destroços através da *ale-goria* e da *para-nóia.* Articulando-se pelo esquematismo geometrizante do trabalho de ficção, o cogito desolado de Graciliano Ramos se relaciona com esses aspectos, tanto ao afirmar sua modernidade através da eliminação das brumas mistificantes do ornamental, quanto na vontade de aderência plástica e descritiva da objetividade. Sobre a presença pungente e interrogativa do sujeito no estilo, entretanto, a obra dialeticamente supera os riscos do positivismo, carregando consigo as suas marcas.

O autor fabrica contextos e o sentido fica no escuro das lacunas, resultado de uma composição árida, alcançada com dificuldade, como se partisse de um sujeito diluído no agramatiquismo em que "o contexto se desagrega", "um monte de palavras" surge num "estilo telegráfico", depois de desaparecerem as "palavras

3 Idem p.23.

4 HORKHEIMER, Max. *O eclipse da razão.* Rio de Janeiro: Labor, 1976.

5 LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance.* Lisboa: Presença, s.d.

dotadas de funções puramente gramaticais", conjunções, preposições, pronomes, artigos — como se o *mundo* eliminasse o sujeito, e a palavra permanecesse nele como "a única realidade lingüística preservada"[6]. Assim, a fisionomia a seco da obra aparece como a resolução de um *quebra-cabeça*, a que o autor tivesse chegado como um *afásico*, segurando peças sem sentido: "Suando, escrevi dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de araras, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes" — são as peças. "Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beiço caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de Padre Atanásio" — é o contexto.[7]

Como ocorre entre orações coordenadas, assindéticas principalmente, ou com os homeoptotos — listagem de verbos e termos de mesma situação gramatical — sua expressão articula-se assim: é entre escuros que o autor deixa, sem trazê-los à tona, os elos que plasmassem a inteireza do real: sujeito único, que, do escuro da sala da consciência, projeta cenas nítidas de filme, como se operasse a *montagem* de *fotogramas*. Na economia que cria o aspecto de *mosaico* das peças coordenadas, tudo vem subordinado à presença oculta que o estilo põe às claras: ele é o homem: "freqüentemente me surgiam na alma sulcos negros, hiatos, e as idéias se embaralhavam, a fala esmorecia, trôpega" — confessa o prisioneiro de *Memórias do cárcere*, desentendido com o mundo que lhe apresenta a bondade e devoção de seu carcereiro Capitão Lobo oferecendo-lhe consolo e ajuda.[8]

2 O entusiasta de *Linhas tortas*, ainda jovial, exclamava retalhos:

> Eu adoro cinema. Gosto dos automóveis, dos passeios de barco, daqueles terríveis e invariáveis castelos com subterrâneos, dos lugares escusos onde os ladrões se reúnem, mascarados, depois de haverem passado pela complicação de uns corredores sombrios que têm alçapões traiçoeiros e veios de água a cantar. Admiro as florestas da Índia, os palácios exóticos, os ritos bárbaros do Oriente, todas as cópias dos velhos carapetões que o Júlio Verne pregou à humanidade.[9]

6 JAKOBSON, Roman. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia". In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985, p.53.

7 RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p.44.

8 Idem. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1985, v. 1, p. 109.

9 Idem. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1980, p.28.

São pedaços de película em cortes contrastantes de claro e escuro. Vindo do sol crestante, seu estilo conhecerá esse contraste sob viés agônico: "A catinga amarelecera, avermelhara-se, o gado principiara a emagrecer e horríveis visões de pesadelo tinham agitado o sono das pessoas".[10]

A birra com os terríveis e invariáveis enredos do cinema tem como contraparte a intenção de estruturar cada uma de suas obras com resoluções intrínsecas. A formação do autodidata, que principalmente o romance do século XIX lhe propiciou, e a forma apreendida pelo "cinemófilo" farão as assimilações intertextuais serem refabricadas de maneira fechada às próprias necessidades internas, sempre presas, entretanto, a um único processo básico: *tomadas*, peças, jogo de trechos, como na economia da *terra seca* nordestina, que se contrai em rachaduras de "sulcos negros": primeiro, um ensaio de romance que na verdade tematiza a frustração do autor iniciante, ansioso por uma saída para a latência de seu projeto literário: *Caetés*, metaliteratura, onde ocorre a composição de um livro dentro do outro, uma exterioridade pura posta no presente do indicativo, em corte com a interioridade do narrador. A conceptualização marxista, quando afinal explicitada na construção estética para a inauguração do grande autor em *São Bernardo*, traz trechos de presente fixo escuro em cortes com o passado claro, em sucessão de quadros rápidos ou pausados, alternando pragmatismo e reflexão. Em *Angústia*, temos trechos recortados em presente, passado e pesadelo, orquestrados por um mecanismo preciso, acordado e bem dirigido de associação de idéias, balizados pela recuperação inicial da consciência e o seu desmanchar vertiginoso, mas em ritmo esquemático e construído com pedaços de trechos. Em *Vidas secas*, serão quadros isolados no silêncio deserto de consciências rudimentares, visitadas pelas asas do desejo ateu de um anjo da história, que os acompanha ansioso até o limiar da proletarização. Esgotadas as possibilidades de ficção com o enfoque sistemático das três classes sociais — o *burguês*, o *pequeno-burguês* e o *proletariado* — o espírito utilitário busca na memória voluntária, como materialista histórico, as *razões da autoria* em quadros de trauma impressos a choque na pouca alegria do menino de *Infância*. E em *Memórias do cárcere* reconstrói doloridamente o quadrilátero das grades, cada volume com cerca de trinta capítulos simetricamente enquadrados a partir da vivência do "estrangeiro", observador preciso e desiludido, distendendo sua economia na composição minuciosa das *conseqüências históricas da autoria*.

10 Idem. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1971, p. 104.

A vontade de aderência ao real revelada na admiração pelo cinema aparece também no motejo juvenil do cronista de Palmeira dos Índios, quando fala sobre o vínculo cinema-amor, do claro da tela e do escuro da sala: "Ensina com rapidez e, o que é melhor, faculta os meios de pôr os ensinamentos em prática. Nenhuma inteligência obtusa será inacessível a tão claras lições"[11]. Mas a rapidez e a clareza são vistas como magnetizantes numa atmosfera de namoro no escuro oposta à do didatismo pelo distanciamento, como o de Brecht — o que não deixa de ser sugestivo para se perceber a especialidade de Graciliano. Em "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica"[12], Walter Benjamin vê no comportamento irreverente e à-vontade das massas barulhentas no cinema um estado promissor ao materialismo histórico e à revolução, em contraposição à sacralização da arte-pela-arte, que viabiliza ao fascismo a submissão do proletariado à estetização da política. Benjamin propõe, aliando-se a Brecht na estratégia da desauratização e do distanciamento, que o comunismo dê a resposta com a politização da arte. É o que fez pelo avesso Graciliano, com sua obra não-distanciada e retraída de um didatismo doutrinante, dando ao século uma resposta fundamental às aporias da arte engajada. **A**derência ao concreto e "série de tomadas cortantes"[13] movem-se pela vontade de eliminar a dupla articulação da linguagem, substituindo-a por uma imediatez icônica, numa direção atravessada pela presença subjetiva em monólogo interrogativo, escolhendo os sentidos e organizando as imagens. Com o filme *São Bernardo* (1973), Leon Hirszman pôde construir uma obra à altura do romance porque "encontrou o filme pronto no livro", como contou na época à imprensa[14], sabendo articular, na tradução da letra para foto-e-som, o "contar" com o "mostrar". Usou, pois, o mesmo modo aderido como Graciliano "descreve" a "narração", cujo trabalho plástico e construtivista com a linguagem, de tão detalhado, faz figurar o ressecamento na tipografia de suas páginas. Paulo Honório permanece num presente assentado, escuro, em submersão ao passado claro, que, vindo à tona, com toda a nitidez cinematográfica, transforma o passado em presente vivo.[15] Como

11 Idem. *Linhas tortas*. Op. cit., p.26.

12 Cf. BENJAMIN, Walter, T.W. et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).

13 Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972, p.452.

14 Agradeço a informação a Francisco Mariutti, provinda da série recortes do Arquivo Graciliano Ramos (IEB/USP).

15 Cf. MOURÃO, Rui. *Estruturas*. Belo Horizonte: Tendência, 1969, p.76.

toda a obra principal de Graciliano, na verdade organicamente articulada — três romances e duas memórias — também *Angústia*, "caos organizado" em "tempo tríplice: realidade objetiva, experiência passada, deformação voluntária"[16], é um romance pronto para o filme e a montagem cinematográfica, como, por exemplo, no delírio final, construído em meio a imagens retrospectivas prontas, que indicam, assim, que o filme deve ser feito com a repetição de pedaços de fita de momentos anteriores.

Mas os recursos da literatura ultrapassam o cinema em branco-e-preto de seu tempo pela presença constante dos adjetivos de cor: "A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas", "O vôo negro dos urubus fazia círculos em redor de bichos moribundos", "o soldado amarelo", "o telhado vermelho da serraria", "Os paus d'arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos", "era uma sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados", "um deles vestia farda vermelha e azul como os do andar térreo, mas com listas de galões amarelos nos punhos". A *literatura cinematográfica* de Graciliano Ramos, recortada e nítida como a foto e aderida ao real cromaticamente, deve ser filmada em cores.

Vê-se que, se uma recepção provinciana e espantada do cinema pôde se reverter em assimilação bruta desses procedimentos — como até mesmo a forma do romance para o autodidata — em Graciliano ela radicalizou-se em refinamento de vanguarda desafetada, brutalista, primitivista, inserta na modernidade com a qual não tem de fato convivência efetiva, uma vez que seu ambiente de origem é o da "estrutura material e moral da província onde capitalismo e desequilíbrio são sinônimos perfeitos", no dizer de Alfredo Bosi ao refletir sobre a modernidade de *Angústia* em contraste com a dos paulistas de 22:

> Não cabia na consciência de Graciliano, nem no melhor romance de 30-40, tematizar as conquistas da técnica moderna ou entoar os ritos de um Brasil selvagem. O mundo da experiência sertaneja ficava muito aquém da indústria e dos seus encantos: por outro lado, sofria de contradições cada vez mais agudas que não se podiam exprimir na mitologia tupi, pois exigiam formas de dicção mais chegadas a uma sóbria e vigilante mimese crítica.[17]

16 Cf. CANDIDO, Antonio. "Os bichos do subterrâneo". In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1971, p. 108.

17 BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 123.

A auto-ironia em *Caetés* abala a aderência à película. O jogo externo da forma, moderno, mas de teatro de província *à la clef* em contraponto cortante com a interioridade do narrador, nem por isso deixa de introduzir na figuração do enredo o cinema como elemento marcante do cenário, um traço de modernidade em meio à jequice eciana. Longe de querer entoar os ritos de um Brasil selvagem, a nulidade de "Caetés", que João Valério vai escrevendo durante o romance, é alçada a símbolo da nulidade de *Caetés*. Nem romance histórico, nem romance naturalista, os dois se cruzam no beco-sem-saída em que são abandonados no vazio, com um toque *avant la lettre* e sertanejo de existencialismo. O enredo bovarista do adultério enjoa e mostra-se batido pelo cinema, e a incompetente historiografia acadêmica do primitivo em tanga alinha-se com os provincianos de cuecas. Atravancado, *Caetés* traz, teatral, o aviso de que espera, sem saber, que *primitivo e moderno* se unam na solução cinematográfica e antitética do capital em *São Bernardo*, sob a concepção subjacente do marxismo independente do autodidata. Sem atitude programática e desdenhando matutamente as novidades modernistas do Sul, a imago da urupema e o entusiasmo do adolescente pelo cinema serão elementos formadores do pragmatismo modernizante para compor a obra sob a *sóbria e vigilante mimese crítica.*

3 Os quadros articulados como fotogramas sobre o escuro de *Infância* revelam a história e o estilo de sua literatura antiproustiana, construída no plano racionalista de uma consciência acordada que opera laboriosamente a memória voluntária. A obra de expressão direta abomina "comos" comparativos e divagações metafóricas, em busca da imediatez nítida e cinematográfica da cena.

Proust estrutura o processo da existência por meio de uma vertigem de rodopiar lento, para que a mutação do processo revele estruturas, através das similaridades — dos "comos" — que o tecido do texto vai compondo ao modo de leis da existência humana e sentido da vida. A obra pronta assemelha-se ao momento de sua preparação, um bastidor frontal posto em recuo dissolvente da consciência rememorativa até a boca de seu próprio presente gráfico, que, segundo o escritor, ultrapassa a pobreza da topografia realista positiva, tal qual a dos irmãos Goncourt: em Proust há o processo (movimento, existência, autoria) da estrutura (forma, leis da vida, obra), ao invés do caso oposto em que se situa a obra de Graciliano Ramos, sem bastidores visíveis, passada a limpo — objetivada: a estrutura (cristalização, literatura) do processo (escoamento, história).

Se Graciliano assim sugere estabilização positivista, contra a interpretação de sua obra pelo prisma paralisante do pessimismo, do eterno retorno, da resignação — leituras que sua rigidez estrutural provoca — convém lembrar que seu empenho na fixação de quadros em que latejam conflitos, na direção oposta à da literatura bergsoniana, filia-se ao racionalismo cientificista, que, se resultou em determinismo, naturalismo, positivismo, estruturalismo, teve, entretanto, arvorada desse mesmo tronco epistemológico, a réplica dialética do marxismo: mapeamentos para intervenção humana na história elaborados pelo socialismo "científico".

Diz Hauser sobre a relação inextricável entre cinema e modernidade, tempo em que o mundo intelectual do homem está "imbuído da atmosfera do presente imediato", como na Idade Média era "o outro mundo", e, na Ilustração, "o futuro":

> A técnica do drama não permite ao autor retroceder a cenas passadas no curso de uma trama que se desenvolve de modo progressivo e inseri-las *diretamente* no presente dramático: isto é, só recentemente passou a ser-lhe consentido isso, talvez por influência imediata do cinema, ou sob a da nova concepção de tempo, familiar também a partir do novo romance.[18]

Hauser atribui a "qualidade rapsódica" ao sentimento de "simultaneidade" dos tempos modernos, que o cinema condensa em sua "revolucionária técnica das imagens que mudam continuamente, que brilham e se apagam como relâmpagos", tal como a desenvolveu D. H. Griffith. A qualidade rapsódica, segundo o autor, comum ao cinema e ao romance moderno, a Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf e Proust, vem de os homens modernos experimentarem "tantas coisas diferentes, desconexas, inconciliáveis", num mesmo momento ou em diferentes lugares: "é sensivelmente magia cinematográfica quando Proust apresenta dois incidentes que podem estar a trinta anos de distância, estreitamente unidos, como se só houvesse entre um e outro duas horas"[19].

Entretanto, é precisamente como antiproustiana que a formalização da obra de Graciliano Ramos se coloca como cinematográfica: inversa à daquele em sua economia. O ponto concreto da diferença pode ser encontrado na ausência de comentários e de desenvolvimento dos "comos" comparativos. A linguagem que se quer

18 HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte.* Madrid: Guadarrama, 1969, p. 292.

19 Idem, p. 294.

direta, como se lutasse contra a atitude comparativa com birra reimosa, avessa ao "espírito convencional" (Antonio Candido) da ironia insinuante e das citações ao modo de Machado de Assis, parece ser acintosamente antiproustiana na construção de blocos-capítulos de *Infância* — um memorialismo montado pela memória voluntária, que procura a si mesma em seu início, na frase de abertura — "A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrado, cheio de pitombas" — dispondo a seguir, passo a passo, em ordem crescente rigorosamente cronológica, quadros isolados pela moldura escura do esquecimento, que funciona como ferramenta racionalizante de anulação do irrelevante ou indizível.

Articulando-se como a tragédia, segundo Aristóteles mais próxima da filosofia que do relato, a retórica do seco de Graciliano, *teórica*, fazendo a obra nascer a partir da interrogação, com sua linguagem crispada no cruzamento da *direção interna da literatura* e da *direção externa do mundo*[20], recolhe a ficção e a confissão na direção interna da arte: re-presentação. Expresso na densidade reflexiva e desenraizada de um cogito cartesiano, judicativa-*adjetivante* (ao contrário do estereótipo de sua forturna crítica e do que o próprio Graciliano pensava ao avaliar seu estilo como não adjetivoso) — o "espanto" interrogativo atravessa, assim, o percurso da "necessidade de inventar" à "necessidade de depor" — nos termos de Antonio Candido[21]. O autor-ator[22] sistematiza sua obra pela *atitude conceptualizante* do marxista "ilustrado"[23], sem os esquemas fáceis do panfletarismo e do engajamento, perscrutando no "interior" de si mesmo as condições de cada classe, enquadradas no "exterior" da grade social. E isso de modo descendente pela hierarquia das classes sociais, de acordo com a própria situação de classe do autor-ator — e de seu pudor antidemagógico e antipopulista, que não queria se meter a falar do povo sem saber o que se passava na cabeça dos desvalidos — pois a obra se conduz gradativamente para o burguês em *São Bernardo* (1934), o pequeno-burguês em *Angústia* (1936), a proletarização em *Vidas secas* (1938), esgotando sua ficção sob o prisma econômico da pertinência e do momento histórico: a Revolução de 30 para a modernização burguesa, a Inconfidência Comunista de 35 para

20 Cf. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 77.

21 CANDIDO, Antonio. "Ficção e confissão". In: RAMOS, Gracililiano. *São Bernardo*. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

22 PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos — autor e ator*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

23 Cf. BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Op. cit., p. 14.

o voluntarismo pequeno-burguês sem condições históricas de possibilidade, o Estado Novo de 37 para o recalque da proletarização que se expandia. Arma, como vimos, um consistente mosaico lógico e utilitário, emoldurado, a seguir, pelas balizas da confissão materialista-histórica: a gênese da autoria e a sua conseqüência histórico-artística, respectivamente em *Infância* e *Memórias do cárcere*.

Também no retalhamento da obra, unidas cada uma num todo que solda sua individualidade contextual pelo escuro da configuração lógica, o "Logos" do autor se caracteriza por aquilo que Deleuze aponta como processo oposto de *Em busca do tempo perdido*. Sob o título de "Antilogos", com o qual qualifica Proust, Deleuze, ao falar da oposição deste à atitude lógica, mostra um quadro que, pela condição simetricamente contrária, podemos atribuir afirmativamente a Graciliano:

> No logos há um aspecto, por mais oculto que esteja, pelo qual a Inteligência vem sempre *antes*, pelo qual o todo já se encontra presente e a lei já é conhecida antes daquilo a que se vai aplicá-la: passe de mágica dialético, em que nada mais se faz do que reencontrar o que já estava dado de antemão e de onde só tiram as coisas que aí tinham sido colocadas.[24]

Enquanto a vontade de aderência ao real na linguagem de película se atualiza por este mecanismo racionalizante, a busca do tempo perdido em Proust desiste da restauração que plasmasse a representação do *fato* passado, trocando-a por uma *vertigem textual* movente, que prefere jogar com a reflexão lírica do momento enunciativo, em debate com as concepções bergsonianas em voga no seu tempo, que o autor desvirtua ou contesta. Tais devaneios, como se estivessem esquecidos sobre si mesmos, rodam num curso lento em que a matéria da memória vira eixo-metonímia para o carrossel metafórico.[25] Trocam o tempo perdido pela literatura. Utilizam a arte para embalsamar no eterno o rodopiar do tempo perdido.

Antonio Candido chama de *transrealismo*[26], em Proust, *a visão dinâmica e poliédrica* que se contrapõe ao estilo dos Goncourt, cuja *topografia realista positiva* enforma uma visão estática e plana. Entre o processo e a estrutura, Proust voa

24 DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p.104.

25 Cf. GENETTE, Gérard. "Metonymie chez Proust". In: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p.41-63.

26 CANDIDO, Antonio. "Realidade e realismo". In: *Eurípides Simões de Paula — In memorian*. São Paulo: FFLCH/USP, 1983, p.77-9.

como o pombo-correio voa ao alvo — imagem que ele próprio utiliza para qualificar como enganosa a aparência de incorporação voraz descritiva e aleatória que dimana de sua obra. Proust estrutura o processo em mutação vertiginosa, de rodopiar lento, para que em sua própria mutabilidade o processo revele a estrutura. O tempo perdido é recolhido na reflexão emotiva e não só rememorativa do presente textual. Mas ainda que não seja uma incorporação voraz de detalhes do real — como a recepção ingênua da obra de Proust erroneamente interpreta — o resultado é uma profusão de linguagem que guarda a eternidade enquanto arte na estagnação do corpo gráfico, em cujo interior estagnado, entretanto, institui pelo fluxo camaleônico das representações o relativismo do real. Daí, ao contrário do que sugere Hauser, ocorre a incompatibilidade técnica da obra de Proust com a precisão da montagem e a nitidez fotográfica da linguagem cinematográfica. É o oposto da *topográfica* positiva de Graciliano Ramos, cuja literatura operada pela memória voluntária, exteriorizando materialista-dialeticamente o *positivo* "exterior" moldado pelo "interior", deixou-nos, na economia de seleção e combinação em seu estilo-fotograma de "tomadas cortantes", obras prontas para a imagem e a montagem cinematográficas.

4 Seleção e combinação trabalham sob estado de agonia demorada e reflexiva para cristalizar a representação literária do *assim foi* em forma de *é assim que é.* Nada de positivista tem, entretanto, essa atitude de base da literatura de Graciliano. Ela é filiada à atitude "científica" da conceptualização, da "análise de conjuntura" do materialismo histórico, que no correr do século marcou o comportamento mental de esquerda até o máximo da caricatura, e cuja postura objetivista não admite ilusões para o momento em que os homens incumbidos da tarefa de fazer a história deverão se libertar do *assim será.* Com aderência e recusa, o *impressionável categórico* é o categórico impressionável, que faz a luz da realidade ser recortada pelos escuros da subjetividade inconformada, para escolher os sentidos e decifrar o real de um mundo desencantado e calculista. Isto é: *categórico,* porque tenta dominar a história miserável que o acua, como Paulo Honório, "indivíduo medianamente *impressionável*". [grifo meu]

A obra de Graciliano, com um didatismo discreto, nasce na hora premente da politização da arte. Sua grandeza é a de não transformá-la em instrumento "a serviço da política", como diria Luís da Silva em *Angústia,* irritado com o proselitismo poltrão dos "dez mandamentos" de seu amigo Moisés. Também não é for-

malista: a forma se acirra nele dentro de um movimento utilitário que chega ao estético objetivamente como resultado, voltado para o *Inferno*[27] dos oprimidos numa atitude despachada, fraterna à boçalidade da *psicologia da gíria* e da linguagem abrutalhada. Sua afetação formal revela mais constrangimento bisonho que intenção estilizante. Ela é resultado histórico, com vocação de resposta popular aos "cultos", cheia de irreverência e contrariedade, em cujo cadinho se encontram a vivência amargurada do autor solitário, contrafeito, oprimido pela dominação cultural do bacharelismo (e do academicismo charlatão, excludente e mau-caráter), e a história degenerada (persistente) de seu mundo. Seu construtivismo organiza o diagnóstico do mundo a ser superado, com esquemas cuja vontade-de-justiça carrega o tempo em que "a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem" (Drummond, "Carta a Stalingrado").

Guimarães Rosa, como um Quixote livresco, vai ao sertão para trazer o povo para o *Céu*[28], recolhendo e elaborando sua miséria com o olhar empático municiado de ressonâncias místicas crentes das esperanças proverbiais do tipo quando-menos-se-espera-Deus-ajuda. O jogo formal que elabora esse diálogo aurático tem uma posição historicamente posterior, reativando a aura que Benjamin viu acabar desde que a obra de arte perdeu sua função ritualística.[29]

O estilismo nervoso da retórica do seco, entretanto, desauratizado, apresenta um *tom bíblico* sem Deus, quando historia um passado e um presente postos em posição de queda e lamento, como se pode concluir a partir da observação penetrante de Álvaro Lins a partir de *Angústia*: "A prosa do Sr. Graciliano Ramos é moderna, no seu aspecto desnudado, no vocabulário, no gosto das palavras e das construções sintáticas, e é clássica pela correção, pelo tom como que hierático das frases"[30].

A rebeldia atéia do sacerdote bronco aninha, na *redução* a seco, a aura da *promessa*, quando retalha duro o presente na voz cava de *Angústia*, mesmo que o dilúvio bíblico da revolução dê chabu em 1935 e que reste ao contemplativo, no esgoto final do romance, um naufrágio de letras. Ao invés de sentenciar o mundo pela depressão da forma, como em Lima Barreto, sua fraternidade com o mulato na feroz

27 Cf. BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Op. cit., 1988.

28 Idem.

29 BENJAMIN, Walter et alii. Op.cit., p. 10.

30 LINS, Álvaro. "Valores e misérias das vidas secas". In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins Fontes, 1971, p.25.

não-conciliação e na inegociável resistência, toma o caminho do endurecimento organizatório do *impressionável*, mas *categórico*. Por isso, no domínio da racionalidade sintática, ele representa menos a "angústia natural presente", para que, como "historiador da angústia", possa, mais que sofrê-la, objetivá-la "racionalizada e histórica", apresentada como um diagnóstico frio para a cura do mundo:

> a veridicidade do romance do Sr. Graciliano Ramos é uma realidade estática, não dinâmica. Dinâmica, por exemplo, é a realidade romanesca de Dostoiévski. A do Sr. Graciliano Ramos, porém, nunca será desta categoria, porque ele é um racionalista, um analista, um frio experimentador. A sua raça é a de Stendhal, nunca a de um Dostoiévski. Por isso é que do seu romance se depreende mais a "história" de uma angústia do que a "angústia" em si mesma.[31]

O adolescente parnasiano, "estático", amigo da sinceridade e simplicidade de Aluísio Azevedo, do "realismo nu" de Adolfo Caminha, da "linguagem sarcástica" de Eça de Queirós[32], aficionado entusiasta do cinema, leitor desde cedo dos russos, e, de modo geral, do realismo europeu, nem modernista, nem "post-modernista"[33], o ex-naturalista da juventude pôde, "convertido"[34], em tom hierático de Velho Testamento, via marxismo, articular em retalhos uma vigorosa *arte nordestina*, e dar expressão em código alto à retidão tosca das *xilogravuras*, ao materialismo sóbrio e racional que estrutura as *urupemas*, à linguagem brutal e despachada da violência e da submissão, à economia dos estereótipos dos cantadores populares — revertidos por ele nos padrões obsessivos de seu estilo, irmanado a um sotaque popular e regional. É o sotaque da luta pela sobrevivência e do rigor na boca dos secos, que traz a prolação martelada com a mesma precisão de quem pronuncia palavras com o recorte da nitidez ortográfica.

Quando vamos procurar o autor atrás da figura da grade, figura que o estilo seco

31 Idem, p.18.

32 Cf. entrevistas de Graciliano: aos 18 anos para o *Jornal de Alagoas* em 18.9.1910, e na maturidade para a revista *D. Casmurro* em 12.12.1942, citadas por: CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos:* estrutura e valores de um modo de narrar. Rio de Janeiro: Brasília, 1977, p.133.

33 Idem, p.41.

34 Cf. "Conversão do Naturalismo". CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963, v.5, p.2447.

desenha na configuração tipográfica de suas páginas, encontramos no fundo escuro o prisioneiro da linguagem, com o olhar de dúvida dolorido e as mãos agarradas às letras:

> De todas as imagens de Graciliano Ramos, a mais familiar aos que o conhecem é a de um homem rude, preso diante de uma escrivaninha, escrevendo em folhas de papel almaço as suas histórias. Toda a vida desse sertanejo parece ter sido passada num cárcere, e mesmo quando se libertou da infância cruel, a descoberta da vocação literária — que só se firmaria em toda a sua plenitude aos quarenta anos — seria para ele uma nova prisão, que ele carregaria para onde fosse. A prisão das palavras, a libertação convertida num ato de punir-se e de punir.[35]

eis a imagem de Lêdo Ivo. Também Antonio Candido viu o modo de Graciliano encarar "a força de luz e treva" da vida.[36] "Trevas luminosas": formula o prisioneiro ao entrar no porão do navio *Manaus*, quando com o chegar da noite viu lâmpadas penduradas no teto baixo: "Idéia absurda, que ainda hoje persiste e me parece razoável: trevas luminosas"[37]. O oximoro posto entre a amargura do vencido e as crenças revolucionárias de seu tempo revela a força dialética de um artista capaz de configurar a vivência de seu momento histórico sob a forma da grade de uma *realidade empedrada*: mapeamento posto no ponto, para a explosão.

Marcos Falchero Falleiros é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal. É autor da tese de doutorado *Ingenuidade e brasileirismo em Manuel Bandeira* (USP, 1995).

35 IVO, Lêdo. "A luz no quarto". in: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1.11.1952. (IEB — Arquivo Graciliano Ramos — série recortes).

36 CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1971, p. 124.

37 RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Op cit., p. 124.

Os três tempos do romance de 30

Luís Bueno

Resumo O romance brasileiro de 30 assistiu a um movimento mais complexo do que a simples predominância do romance social, que tem sido considerada a face do período. O início do decênio de 30 é marcado por uma necessidade de superar a dúvida tida como gratuita do ceticismo anatoliano do início do século. Em 1933, o fenômeno do "romance proletário" veio dar cabo de vez da possibilidade de duvidar: um clima de polarização política e literária se estabelece, criando, aí sim, uma clara predominância do romance social. A partir de 1937, no entanto, há claros sinais de esgotamento do chamado romance social. É o tempo de uma nova dúvida, que não se confunde com o ceticismo, sendo antes fruto do impasse que traz uma guerra anunciada para decidir os rumos — fascismo ou comunismo — de um Ocidente que se imagina superando o liberalismo. **Palavras-chave** romance social, década de 30, Literatura Brasileira.

Abstract *The Brazilian novel of the 1930s belonged to a much more complex movement than the simple prevalence of the social novel, considered to be the face of the period. The beginning of the 1930s was marked by a necessity to overcome the mistrust seen as a gratuitous feature of Anatolian skepticism of the early century. In 1933, the "proletarian novel" phenomenon came to set an end to the possibility of mistrusting: an atmosphere of political and literary polarization was established, creating by this time a clear prevalence of the social novel. From 1937 on, however, there are clear signs of the exhaustion of the so-called social novel. This is the time of a new mistrust that cannot be mistaken with skepticism, being more a result of the impasse that brings a proclaimed war to decide the future — fascism or communism — of a West that sees itself overcoming liberalism.* ***Keywords*** *social novel, 1930s, brazilian literature.*

Apresentação Na *História da inteligência brasileira*, ao tratar da recepção que tiveram dois livros importantes lançados no início da década de 30, Wilson Martins dirá:

> É singular não apenas que *O esperado*, de Plínio Salgado, e *O país do carnaval*, de Jorge Amado, tenham sido publicados no mesmo ano de 1931, mas, ainda, que o primeiro tenha sido recebido como livro comunista e o segundo como livro anticomunista... Isso dá idéia, por um lado, da desorientação ideológica do momento e, por outro, da ansiedade com que o país esperava um Messias — tanto na política quanto nas letras.[1]

Quando fala em "desorientação", o historiador da literatura parece apontar para o terrível erro cometido pela crítica de primeira hora, que teria invertido o sentido dos dois romances. Não é difícil, no entanto, inverter o equívoco. Afinal, naquela altura, nem Plínio Salgado tinha se constituído no "chefe nacional" dos integralistas — mesmo porque a Ação Integralista Brasileira só seria fundada no ano seguinte — nem Jorge Amado era homem de esquerda, já que só se ligaria ao Partido Comunista em 1932. Ao mesmo tempo, não há qualquer erro maior em classificar de comunista um livro de conteúdo vaga e confusamente socialista do mesmo autor que no seu romance anterior descrevera Lênin como um "Cristo vermelho", e de católico — e não anticomunista propriamente — um romance que termina com o principal candidato a protagonista fitando o Cristo Redentor e exclamando: "Senhor, eu quero ser bom! Senhor, eu quero ser sereno...".[2]

O que faz com que Wilson Martins veja equívoco e, afinal, equivoque-se ele mesmo, é o procedimento de projetar sobre aqueles anos de profunda indefinição literária e ideológica a concepção sobre o romance de 30 que acabou se engessando: a de um tempo de profunda cisão intelectual, expressa numa polarização ideológica rígida que torna facilmente discerníveis os membros de um e de outro grupo. Assim, sabendo dos rumos que tomariam Plínio Salgado e Jorge Amado, já de antemão teríamos que encontrar em seus romances de 1931 as marcas que colocariam claramente o primeiro à direita e o segundo à esquerda.

Problemas de avaliação como esse indicam que o desenvolvimento do romance de 30 teve desdobramentos que não cabem na esquematização que reduz o es-

1 MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978, vol. VI, p. 512.

2 AMADO, Jorge. *No país do Carnaval*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932, p. 217.

força de toda uma brilhante geração de escritores brasileiros à formação de dois blocos estanques, o dos que faziam o romance social e o dos que escreviam o romance psicológico, sendo que os primeiros caracterizam melhor seu tempo. A leitura extensiva da produção daquela década confirma que essa polarização é um dos tempos do romance de 30, e não seu tempo todo.

A inquietação: 30 antes da polarização (1930-1932) O *país do carnaval* compõe, ao lado de *Inquietos* (1929), livro hoje esquecido escrito pelo pernambucano Luís Delgado, a imagem mais característica do romance que surgia naqueles primeiros anos do decênio de 30 e do drama que vivia a geração de intelectuais que surgia. Os dois livros têm em comum o fato de se construírem não pela narrativa das ações de uma figura central, mas a trajetória de um grupo de jovens intelectuais. São rapazes que não conseguem manter a postura da geração anterior, nutrida no ceticismo anatoliano e procurando fora do Brasil suas referências, mas que, por outro lado, não encontraram um chão ideológico que lhes pudesse servir de apoio. Vivem, portanto, um estado de inquietação que o personagem Eugênio Prado, o mais inquieto de *Inquietos*, sintetiza exemplarmente: "Eu não sei o que quero, mas quero absolutamente alguma coisa"[3]. O prefácio de *O país do carnaval* confirma esse estado de espírito: "Nós já começamos a luta contra a dúvida. A geração que chega combate as atitudes céticas"[4].

Em seu conjunto, não há nesses livros o salto, mas o desejo do salto. Individualmente seus personagens fazem suas opções: pelo comunismo, pelo catolicismo, pelo regionalismo estilo Gilberto Freyre, pelo casamento, pela desistência da vida intelectual e até mesmo pelo abandono do país. Mas nem num livro nem noutro uma dessas opções se coloca como a opção preferencial e o sentimento final é ainda o de procura, já que em todos subsiste uma melancólica dúvida acerca do caminho escolhido.

Mesmo na constituição formal dos dois romances transparece a inquietação, sob forma de indefinição. *Inquietos* é escrito numa linguagem quase de relatório, que fez Agripino Grieco considerar seu autor um "ascético de estilo"[5]. Em *O país do carnaval*, diferentemente dos livros posteriores de Jorge Amado, em que aparece um nar-

3 DELGADO, Luís. *Inquietos*. Recife: Tipografia Livraria Universal, 1929, p. 74.

4 AMADO, Jorge. Explicação. Op. cit., p. 5.

5 GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p. 162.

rador muito presente conduzindo explicitamente os rumos de suas criaturas, há uma predominância dos diálogos que coloca em segundo plano a voz do narrador[6].

Outros romances desse início de década trazem algo mais que o desejo do salto rumo à definição ideológica e figuram já uma espécie de ensaio ou esboço desse salto, que, visto de hoje, parece remeter à polarização ideológica que efetivamente teria lugar a partir de 1933. Um deles é *O Gororoba*, do escritor baiano Lauro Palhano. Este livro traz, bem antes de isso se tornar uma força do novo romance brasileiro, um operário como protagonista. De certa forma, tal escolha coloca o livro como uma espécie de primeira manifestação do romance social que explodiria nos anos seguintes — algo que Jorge Amado mais tarde faria questão de apontar, ao valorizar o "vastíssimo documentário" da vida do operário que o livro traça[7]. De fato, *O Gororoba* cria um personagem operário síntese, que carrega em si vários dos elementos que caracterizarão o proletário que o romance de 30 construiria a seguir. Nascido durante a seca de 1877 no Ceará, José Amaro que, por sua moleza, ganha o apelido de Gororoba, compõe a figura do retirante. Ele migra para Belém e, nesse passo, o romance fará aquele documentário sobre a vida operária no Pará. Movido por um amor infeliz, ele acaba se mudando mais uma vez, agora para o Rio de Janeiro, onde encarnará o operário da grande cidade. Esse caminho do Gororoba fez com que muitos críticos reconhecessem nesse livro o nascimento do romance proletário no Brasil. No entanto, o livro acaba propondo uma solução para o problema do proletariado que nada teria a ver com a solução de esquerda que caracterizaria os romances proletários dos anos 30. Mais uma vez aqui a solução é católica; José Amaro é aconselhado a se aproximar da Igreja e um personagem, ele próprio um operário, propõe que para que o sofrimento de sua classe termine, ela terá que exigir ser bem tratada, por um lado, e restringir-se ao que pode ter por outro:

> Se meu patrão me maltrata, se procura humilhar-me, eu deixá-lo-ei, e meu patrão não deverá achar outro empregado para espezinhar. Será obrigado a ser bom, a ser justo, para ser bem servido. Reciprocamente, se nós nos embriagamos, nos relaxa-

6 Marques Rebelo percebeu de imediato esse aspecto da construção do romance: "Tudo acontece na boca dos personagens e tudo vem através de diálogos firmes e rápidos". REBELO, Marques. O país do carnaval. *Boletim de Ariel*. (Rio de Janeiro), p. 16, jan. de 1932 (I, 4),

7 Ver: AMADO, Jorge. O Gororoba. *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro), p. 71, dez. 1933 (I, 4).

> mos, atentamos contra o bem alheio, não devemos encontrar empregos antes de nos corrigirmos. Faremos a greve do supérfluo. Não alimentaremos a vaidade, o orgulho nem os vícios depressivos; não concorreremos para as festas e ajuntamentos onde possam nossas roupas provocar reparo ou seleção, viveremos para nós, criaremos nosso meio, são, confortável, dentro dos nossos próprios recursos morais e materiais.[8]

Como se pode ver, um livro como *O Gororoba* concretiza muitas das dificuldades de uma literatura que, escrita por intelectuais vindos de uma elite, opta por lidar com as camadas sociais mais baixas. O esforço de aproximação com esse universo é sempre isso mesmo, um esforço, não é nada que se produza naturalmente, sem traumas. Exatamente nesse sentido é que o fato mais decisivo desse início de década para a tradição do moderno romance brasileiro pode ser percebido nas estréias de Rachel de Queiroz, com *O Quinze* (1930), e José Lins do Rego, com *Menino de engenho* (1932).

Nesses romances, a presença de personagens de origem popular é em grande parte responsável por aquilo que Agripino Grieco identificou em *O Quinze* como uma injeção de novidade na velharia.[9] No caso de *O Quinze* isso é mais flagrante: chama de fato atenção sua ligação com o romance naturalista da seca, ao mesmo tempo em que dele se afasta. O que Rachel de Queiroz faz é deslocar a temática do seu romance, que passa a estar centrada na problemática da ligação do homem com a terra e não na desgraça da seca. Essa ligação preside os dois grandes veios de desenvolvimento do enredo: a história de Conceição e a do retirante Chico Bento. Por essa razão, o livro escapa um pouco à estrutura mais comum de enredo do romance da seca no naturalismo. É certo que esse enredo parte de um esquema semelhante: começa com os presságios da seca, narra as mudanças que ela causa e se encerra com a vinda das chuvas. A diferença é que a história vai um pouco adiante e nos mostra a vida de Conceição três anos depois da seca. Mesmo assim, tudo se narra no último capítulo, que fica parecendo mais um adendo ao romance do que um capítulo propriamente dito, cuja natureza se marca logo na abertura, com o uso de um recurso que suspende toda a narração: "Um ano... Dois anos... Três anos..."[10].

É como se o narrador nos fornecesse o que aconteceu depois do final, já que o

8 PALHANO, Lauro. *O Gororoba*. Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1931, p. 204-5.

9 Ver: GRIECO, Agripino. Op. cit, p. 163-4.

10 QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931, p. 221.

caso de amor de Conceição não havia se encerrado com a seca. Ou seja, se não há propriamente inovação, nesse sentido, em relação ao romance da seca que se fizera até ali, por outro lado, essa necessidade de um adendo revela que há algo no romance que não cabe na velha estrutura e que o particulariza. Esse elemento novo não é o caso de amor em si, que corre paralelamente ao drama da seca, já que nos romances naturalistas há sempre um caso de amor, mas sim algo a que poderíamos chamar de apego à terra, especialmente por parte dos personagens que pertencem à elite.

É esse tipo de ligação com a terra que está na base da retirada de Chico Bento — a parte que faz o livro tematizar a desgraça das secas — ao mesmo tempo em que é a causa direta da dificuldade amorosa de Conceição. Chico Bento só tem que se lançar ao destino incerto de uma fuga para a capital porque a proprietária da fazenda em que trabalha, com a chegada da seca, acaba com as atividades produtivas em suas terras. Conceição, por sua vez, tem suas origens familiares no campo, mas vive em Fortaleza. Sente-se atraída por seu primo, Vicente, exemplo de ligação com a terra e com seus valores — e marca fundamental disso é que ele, diferentemente da patroa de Chico Bento, permanece na terra junto com os empregados e todos sobrevivem. O problema é que Conceição está apenas sentimentalmente ligada ao campo, não pertence mais ao seu universo. Ela vive em Fortaleza, trabalha como professora e já não consegue aceitar sem restrições o universo a que Vicente pertence.

Algo semelhante acontece com *Menino de engenho*. Embora menos evidente do que a tradição do romance da seca, em 1932 já está consolidado algo que poderíamos chamar de romance de engenho. Um texto como *Senhora de engenho* (1921), de Mário Sette, é um típico representante dessa tradição. Nesse romance, o espaço rural — especialmente o velho engenho nordestino — aparece como uma espécie de mundo ideal contraposto à corrupção que a vida nos grandes centros gera. Ao final da trajetória de um personagem que nasce num engenho, mas se educa na cidade e acaba renegando o engenho, tudo isso para depois voltar ao engenho e redescobri-lo, a impressão que esse romance deixa no leitor é a de que o futuro do país está no campo. É verdade que se trata de um campo modernizado, tanto nos mecanismos da produção quanto nas relações que se estabeleceriam entre o proprietário e os empregados. A uma certa altura, um desses novos proprietários, criticando o modo como os velhos senhores tratavam os camponeses, propõe um modelo ideal para as relações de

trabalho rural, em que os empregados, transformados em "auxiliares de labuta" são criaturas cujo bem-estar é garantido, sem qualquer trauma, com um gesto inspirado por "sentimentos democráticos e fraternos" do proprietário. O mundo do engenho figurado num romance como *Senhora de engenho* é um mundo sem fraturas, em que é possível estabelecer novas relações dentro da mesma estrutura social tradicional do engenho.[11]

Tomando esse tipo de romance como velharia, *Menino de engenho* partilha com ele um de seus elementos centrais, a projeção de um certo ideal de vida no espaço do engenho, com a conseqüente atenuação de qualquer conflito maior que pudesse ter lugar ali. Essa, aliás, é uma constante nos romances de engenho de José Lins do Rego, só relativizada em *Fogo morto*. Nesse sentido, a novidade de *Menino de engenho* é a percepção de que a velha propriedade rural pode até ser vista como paraíso, mas só se for um paraíso já perdido. Não há, em nenhum momento da narrativa, a projeção desse paraíso para o futuro.

A configuração temporal que resulta desse estatuto de "crônica de saudades" que tem o romance de José Lins do Rego acaba introduzindo dissonâncias importantes no velho modelo. A principal delas pode ser identificada na maneira como os personagens pobres são vistos pelo narrador. O velho proprietário, José Paulino, grita com seus protegidos, mas lhes dá tudo de que precisam — é a imagem do "santo que plantava cana"[12]. Carlinhos olha com naturalidade para o que acontece e, achando tudo muito natural numa comunidade que vive sob essa justiça inquebrantável, não sentirá necessidade de escamotear a natureza das relações dentro do engenho: não chamará ninguém de "auxiliar de labuta". É com total despudor que ele falará, por exemplo, das ex-escravas, que continuam trabalhando de graça, "com a mesma alegria da escravidão" e "a mesma passividade de bons animais domésticos"[13]. Mas o narrador deixa escapar uma outra visão: "O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles"[14].

O que o adulto vê, no presente, e caracteriza sem subterfúgios como uma vida degradada, o menino não via. Ora, isso isenta o menino — já que fazer algo sem

11 Ver: SETTE, Mário. *Senhora de engenho*. 2ª ed. Recife: Imprensa Industrial, 1921, p. 97.

12 REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: Adersen, 1932, p. 140.

13 Idem, p. 85.

14 Idem, p. 134-5.

saber que se trata de pecado não é pecar —, e isenta com ele todo o passado. Não há, portanto, motivos para escamotear esses aspectos degradantes: fazendo parte da ordem natural das coisas, eles perdem qualquer carga negativa e conferem ao discurso do narrador uma sinceridade e uma abertura que lhe garantem a simpatia do leitor. Afinal, como se sabe, admitir a culpa é ponto de partida para ser perdoado. Por outro lado, essa atitude cancela qualquer possível utopia rural aos moldes daquela proposta por *Senhora de engenho.*

Ainda que aparecendo mais como fratura do que como estrutura, nesses dois romances um novo mundo se insinua, aquele habitado por personagens antes marginais em nossa ficção, o pobre e a mulher, numa abertura para aquele que pode ser definido como um outro em relação ao universo. Em *Menino de engenho*, essa abertura, tímida mas indisfarçável, revela-se nos exemplos modelares de narradores para Carlos de Melo. De um lado é o velho José Paulino que o forma enquanto narrador, afinal é ele quem conta toda a crônica familiar, caprichando nos grandes momentos, como a visita do Imperador. De outro, é a velha Totonha, contadora popular de histórias religiosas e da carochinha, personagem que vive em total independência, numa marginalidade que, se a deixa fora da proteção dos senhores, também a livra do seu domínio.

Em plena polarização: o auge do romance social (1933-1936) As figuras marginais que aparecem nesses livros do início da década, injetando novidade na velharia e causando fissuras no novo romance brasileiro, saltarão para o primeiro plano em 1933. O lançamento quase simultâneo, nos meses de julho e agosto, de *Cacau*, de Jorge Amado, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, vão conduzir a discussão sobre literatura no Brasil quase toda para o problema do romance proletário. A famosa nota introdutória de *Cacau*, sobretudo, em que Jorge Amado ao invés de fazer afirmações taxativas, pergunta se aquele seria um romance proletário, acabou gerando um grande debate em nossos meios intelectuais: todos se apressaram a responder.

Um dos que responderam foi Alberto Passos Guimarães, intelectual de esquerda que compusera, ao lado de gente como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Santa Rosa, o lendário grupo que se reunia no Bar Central em Maceió. Seu texto é particularmente significativo porque, à medida que ia analisa *Cacau*, também define as linhas mestras daquilo que ele considerava ser o romance proletário. Em suma, segundo Alberto Passos Guimarães, o romance proletário

é uma espécie de necessidade histórica por ser a forma que quadra bem a um capitalismo decadente e tem que ter os seguintes elementos: valorização da massa em detrimento do indivíduo, rebeldia, descrição veraz da vida proletária.[15]

O próprio Jorge Amado, num artigo sobre *Os Corumbas*, como que completará a caracterização de Alberto Passos Guimarães. Inicialmente, ele afirma os mesmos três princípios que o crítico estabelecera, usando as seguintes expressões: "fixar vidas miseráveis", "movimento de massa" e sobretudo "luta e revolta"[16]. O romancista, porém, faria acréscimos significativos. Um deles, de menor importância, é a idéia de que o romance proletário teria que se despreocupar da moral burguesa, eliminando aquilo que seria o "senso de imoralidade".

Mas o mais relevante é que as rápidas observações de Jorge Amado é que apontam para acréscimos de natureza literária que resultam de uma preocupação maior com a revolta e com as massas, o coletivo: a ausência de enredo e o fim do herói. Ao propor um romance esvaziado dessas categorias narrativas, ele faz um tipo de programa estético em que propõe o rompimento com o elemento definidor do romance burguês, ou seja, o conflito entre um sujeito, o protagonista, e os valores da coletividade. Se os problemas da sociedade contemporânea são derivados da luta de classes, portanto coletivos, não faria mais sentido pensar em como o indivíduo lida com as estruturas sociais, é preciso antes ver como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam para fazer cessar essa exploração. A ação individual é, nesse caso, mais uma num conjunto amplo de ações, a merecer apenas uma parcela da atenção do romancista. O enredo perderia seu centro e se esfacelaria na multiplicação de narrações dessas ações e, como todas elas fossem igualmente importantes, a noção de herói — ou protagonista — ficaria definitivamente prejudicada. Este artigo talvez seja o único texto em que um escritor comprometido com a literatura proletária tenha chegado a traçar algum tipo de programa especificamente literário — o resultado prático dessa proposta seria o romance *Suor*, que Jorge Amado lançaria no ano seguinte.

O que o sucesso de *Cacau* e *Os Corumbas*, mais a discussão que se seguiu a ele, promoveu foi um verdadeiro mergulho da ficção brasileira naquilo que podemos chamar de "figuração do outro". A partir do que obtiveram Jorge Amado e

15 Ver: GUIMARÃES, Alberto Passos. A propósito de um romance: *Cacau*. *Boletim de Ariel*. (Rio de Janeiro), p. 288, ago 1933 (II, 11).

16 AMADO, Jorge. P.S. *Boletim de Ariel*. (Rio de Janeiro), p. 292, ago 1933 (II, 11)

Amando Fontes em sua tematização do universo do brasileiro pobre — o outro em relação ao mundo do intelectual, geralmente oriundo das classes médias ou de algum tipo de aristocracia decaída — toda uma gama de figuras marginais, de "outros", foi explorada por nossos romancistas. O operário, o camponês, a mulher, a criança, o desequilibrado mental — todos se alçam a protagonistas e objetos maiores de interesse para o novo romancista que surgia àquela altura. Duas figuras, entre todas, ganham especial vulto nesses anos: a mulher e o proletário, entendido em sentido amplo, designando os explorados de maneira geral. É importante sublinhar que esse esforço de figuração do outro foi feito por autores dos dois lados da polarização ideológica definitivamente instalada a essa altura. Lembre-se, para ficar no exemplo, que o segundo romance de Lúcio Cardoso, *Salgueiro*, publicado em 1935, alguns meses antes de *Jubiabá*, tem um personagem negro como protagonista e o morro do Salgueiro como cenário. Não é sobre a burguesia — como faria Octávio de Faria — mas sim sobre esses elementos, em geral tidos como exclusivos do romance social, que o escritor católico projetará suas visões de um mundo em crise em função de uma separação profunda entre homem e Deus.

É claro que essa entrada no universo de um "outro", seja qual for, gera problemas bastante complicados — lembre-se do artifício da solução de *O Gororoba*, que dá lugar ao outro apenas para recolocá-lo da posição de inferioridade da qual o havia tirado.

Os romancistas mais consistentes da década perceberam a complexidade desse problema, jamais deixando de ver que há uma distância difícil de percorrer até o outro. Esses autores — como Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos, Cornélio Penna e, mais que todos, Graciliano Ramos — viram que o problema da figuração do outro só poderia ser tratado com rendimento se fosse encarado exatamente como o que era: um problema. Não há soluções fáceis. Carlos Lacerda deixaria registro simples mas significativo do grau de consciência de Graciliano Ramos sobre a questão, de resto perceptível na fatura dos seus romances: "Certa vez, sobre *S. Bernardo*, Graciliano Ramos disse que *ainda* não podia representar a vida do roceiro pobre porque 'o caboclo é fechado', se esquiva à observação, se faz impermeável ao contato"[17].

Mas é mesmo na obra de Jorge Amado que se encontrará uma síntese de como aque-

17 TAVARES, Julião. Sugestão de *Vidas secas*. *Revista Acadêmica* (Rio de Janeiro), p. 11, maio 1938 (35).

la geração lidou com o problema da figuração do outro. *Cacau* foi o romance que ele publicou depois de *No país do carnaval.* Logo nesse segundo livro pôde fixar a imagem do escritor de esquerda por excelência. Se for possível escolher um elemento que caracterize o primeiro romance proletário de Jorge Amado, o mais adequado seria seu caráter de propaganda. Toda a crítica que se manifestou sobre ele acentuou — e muitas vezes condenou — a simplificação que ele operava. Como disse Manuel Bandeira, em *Cacau*, "todos os proletários são bons, ou pelo menos desculpáveis, e o resto da humanidade que passa no romance, umas pestes". Por outro lado, como também notou Bandeira, "ninguém melhor do que Jorge Amado sabe que a vida não é tão simples assim"[18], ou seja, tal simplificação não deve ser creditada simplesmente a uma falha do autor. Na verdade, o que se vê no romance é que a simplificação está a serviço da propaganda política. Um livro que tem as intenções de *Cacau* precisa demarcar com muita precisão cada um dos territórios da luta de classes se quiser, mais do que representar, causar a revolta em quem lê.

Por outro lado, *Cacau* não consegue resolver o impasse que representa a aproximação do intelectual em relação ao universo do proletário, que tanto o interessa. A própria constituição do narrador denuncia a artificialidade da propaganda como forma de aproximação com o outro. Algumas perguntas poderiam ser feitas. Por que o herói é o Sergipano, filho de um proprietário decaído e não o Colodino, o camponês de origem? Por que um proletário de raízes proletárias não poderia seguir o caminho — de conscientização e de luta — que segue o Sergipano e contar em livro essa sua pequena epopéia? Por que essa função — que, além de ser a privilegiada, já que é a de quem tem a palavra, é também a do próprio intelectual — tem que ser de alguém com raízes burguesas? É como se o escritor estivesse justificando sua própria posição ao assumir-se como porta-voz de um povo ao qual não pertence, mas que, pela observação e por uma espécie de espírito de solidariedade, conhece e compreende.

Suor, em certo sentido, vai um pouco além de *Cacau*. Já formulada pelo escritor aquela definição de romance proletário que vimos no artigo sobre *Os Corumbas*, este livro pôde ter, ao lado da propaganda, um caráter de fato coletivo, uma vez que trata da vida dos moradores miseráveis de um casarão na ladeira do Pelourinho em Salvador. Aqui tudo prepara o grande evento que fecha o romance: os moradores do casarão se insurgindo, "como um só homem" contra a polícia, que

18 BANDEIRA, Manuel. Impressões Literárias. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2, p. 1195.

havia prendido alguns líderes operários. Se ao final de *Cacau* o personagem central, Sergipano, partia individualmente para a luta, de coração limpo e feliz, em *Suor* a multidão parte para o conflito, numa celebração da ação coletiva, verdadeira antevisão da revolução proletária.

Em *Suor* não deixa de ficar assinalada a possibilidade de haver uma distância entre os intelectualizados e os proletários, mas se trata de distância criada pelo intelectual, que se aparta voluntariamente, numa espécie de orgulho elitista. Essa atitude aparece no livro figurada na reação dos estudantes negros frente às rodas que se formavam para ouvir as histórias do tempo da escravidão contadas pela velha vendedora de mingau de puba:

> Às vezes alguns estudantes paravam também, mas iam logo embora, porque os pais estavam ricos e eles não queriam se recordar de que os avós haviam sido escravos. Hoje eles tinham outros escravos pretos, mulatos e brancos, nas extensões das fazendas de fumo, de cacau, de gado ou nos alambiques de cachaça.[19]

Havia lugar para os estudantes ricos naquelas rodas de histórias do tempo da escravidão, e os negros pobres aceitariam sem qualquer restrição a companhia dos ricos. O gesto de aproximação — que os estudantes ricos não fazem — do burguês, do estudante e do intelectual seria suficiente para estabelecer proximidade e cumplicidade. É esse o passo que o narrador de *Suor* dá: o de garantir sua simpatia pelo pobre, o de ouvir suas histórias e se preparar para contá-las fielmente. É como se, com *Suor*, Jorge Amado enfrentasse os impasses de sua condição sem ter que criar uma figura pouco verossímil de burguês decaído a alugado, para poder falar de outros alugados. É possível ao intelectual, com ou sem origens proletárias, pela via da solidariedade, falar legitimamente como representante dos miseráveis. Desse tipo de legitimidade o autor estaria investido por mais de uma via. A primeira delas, anterior ao próprio romance, é a do reconhecimento, pelo menos nos limites do mundo intelectual e literário, de que Jorge Amado era, sim, autor de romance proletário — a resposta generalizadamente positiva à pergunta feita em *Cacau* foi a expressão mais evidente disso. Estava muito claro, portanto, de que lado estava o escritor. Mas havia uma outra garantia da ligação entre ele e a classe proletária no projeto de *Suor*. É que o autor do livro tinha morado

19 AMADO, Jorge. *Suor*. 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, p. 52.

no casarão que serviria de cenário e fio condutor do romance, o que foi sublinhado por ele mesmo e por outros em artigos para os jornais.

Embora o desejo de Jorge Amado fosse dar início a um novo tipo de romance, sem heróis nem enredo, o que ele obteve com *Suor* foi outra coisa: explorou, numa única obra, o que era possível para ele desenvolver nesse modelo, esgotando-o, enquanto descobria, através dos destinos individuais que havia criado para compor o corpo coletivo[20], o potencial que poderia ter para o tipo de literatura que ele queria fazer, o bom e velho herói centralizador das ações do romance, transformado, é claro, em herói popular.

Esse passo que Jorge Amado dá fica bem perceptível se notarmos que *Jubiabá*, seu romance seguinte, aquele que finalmente definiria de forma mais marcante sua personalidade literária, começa do ponto onde terminara *Suor*. Lá, fora necessário todo um romance, um acúmulo de trajetórias individuais que partilhavam um mesmo destino coletivo, para que os habitantes do casarão pudessem parecer uma só pessoa. Aqui, ao contrário, a multidão é uma só pessoa na primeira linha do livro: "A multidão se levantou como se fora uma só pessoa"[21].

O que torna possível, logo de saída, essa unidade da multidão é a figura do herói, Balduíno: é torcendo por ele numa luta de boxe que os indivíduos podem construir uma coletividade una. A essa altura, o romance de Jorge Amado faz a aposta de que a figura individual significativa pode representar os valores coletivos, e que o romance proletário pode, portanto, redefinir em termos populares o herói do velho romance burguês. É sintomático ainda que os estudantes apareçam logo na primeira página do romance como elementos integrados à massa popular — muito diferentes, portanto, daqueles estudantes arrogantes de *Suor*. No movimento coletivo galvanizado pelo herói individual, esses jovens intelectuais ocupam exatamente a mesma posição dos diversos grupos proletários: "Soldados, estivadores, estudantes, operários, homens que vestiam apenas camisa e calça, seguiam ansiosos a luta. Pretos, brancos e mulatos torciam todos pelo negro Antônio Balduíno que já derrubara o adversário duas vezes"[22].

20 Graciliano Ramos percebeu agudamente, e em cima da hora, a importância dos destinos individuais em *Suor*. Ver: RAMOS, Graciliano. "O romance de Jorge Amado". In: *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962. Publicado originalmente em 17.2.1935.

21 AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935, p. 11.

22 Idem.

Nessa primeira presença do malandro alçado a herói popular como elemento central da figuração do outro empreendida por Jorge Amado, ainda não será suficiente a pura solução individual. É por isso que Balduíno terá que se integrar ao mundo do trabalho, tornando-se estivador — portanto proletário — para que sua rebeldia possa de fato ter rendimento. Luiz Costa Lima escreveu ter "dificuldade em aceitar a atividade grevista de Baldo senão como uma aventura a mais na sua vida acidentada"[23]. Há, no entanto, uma diferença capital entre a greve e as demais aventuras que vivera o personagem: ela vem *depois* daquelas, o que significa que se dá num ponto da vida em que Baldo já deixou de ser o malandro que se virava para sobreviver e tornou-se o homem integrado ao sistema econômico que percebe a necessidade da luta coletiva. Em outras palavras: a greve é uma aventura que se insere num contexto de consciência. Diferentemente do que fora narrado no capítulo "Fuga", a nova luta de Balduíno deixa de ser a procura de uma saída para si próprio e passa a ser uma saída para si somente na medida em que seja uma saída para sua classe, já que agora ele passa a integrar uma classe.

O romance seguinte, *Mar morto*, representa, naquele duplo movimento que nascera timidamente em *Suor*, de convergir na obra de arte intenção revolucionária e valorização do elemento popular, a possibilidade de um certo homem do povo, colocado mais ou menos à margem do sistema econômico, ser ele mesmo o veículo da revolução, de tal forma que não seria preciso criar essa convergência, como ocorrera em *Jubiabá*, já que o herói popular poderia sintetizar esses dois movimentos. Pensando assim, é possível entender como pode ser doce morrer no mar, bordão repetido à exaustão no livro, ou se atribuir um sentido revolucionário à transformação de Lívia em encarnação de Iemanjá: a força de transformação pode estar naqueles que o sistema não consegue engolir.

Está dado o passo necessário para a criação do espaço de legitimação do marginal como elemento revolucionário, que marcará a figura do Pedro Bala de *Capitães da areia*. Pela primeira vez na obra de Jorge Amado, a ligação entre luta política e malandragem se dará de forma direta. É claro que Pedro Bala não é totalmente estranho à luta política, já que conhece as histórias de seu pai, que fora um importante líder dos estivadores. Mas ele não tem qualquer participa-

23 LIMA, Luiz Costa. Jorge Amado. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. 5, p. 372.

ção direta nos movimentos proletários até que é chamado para ajudar no andamento de uma greve pelos seus dotes de malandro. Sua entrada na militância se faz diretamente pela capoeira. Não é preciso que, como Balduíno, ele aceite as regras do boxe, trabalhe como plantador de fumo ou como estivador, para ser militante.

> Pedro Bala quer conversar sobre a greve, saber o que querem dele:
> — É pra greve que precisa da gente?
> — Se for? — pergunta o estudante.
> — Se for pra ajudar os grevistas tou decidido. Pode contar com a gente... — levanta-se, está um rapazola, o rosto disposto para a luta.
> — Tu não vê... — começa a explicar João de Adão.
> Mas cala-se porque o estudante está falando:
> — A greve está indo muito em ordem. Nós queremos fazer as coisas com muita ordem porque assim venceremos e os operários conseguirão o aumento. Nós não queremos armar barulho, queremos mostrar que os operários são capazes de disciplina. ("Uma pena", pensa Pedro Bala, que ama os barulhos). Mas acontece que os diretores da companhia andam contratando fura-greves para trabalhar amanhã. Se os operários dissolverem os grupos de furadores de greve, darão margem a que a polícia intervenha e está todo o trabalho perdido. Então o companheiro João de Adão lembrou vocês...
> — Para debandar os fura-greve? Tá certo. — diz Bala alegríssimo.[24]

Há vários choques nesta pequena cena, várias contradições que dão a medida da complexidade dos problemas que Jorge Amado toca, sem propriamente resolvê-los. O primeiro desses choques se dá naquela intervenção desajeitada do narrador no meio da fala do estudante. Como conciliar organização operária e a liberdade de ação necessária para que se expressem o ódio e a revolta? Como fazer da greve-festa — logo em seguida Pedro Bala dirá: "A greve é a festa dos pobres. Os pobres é tudo companheiro, companheiro da gente"[25] — um movimento organizado? Incorporando a malandragem ao movimento organizado, é claro. Incorporando à racionalidade das organizações os valores populares representados

24 AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, p. 333.

25 AMADO, Jorge. Idem, p. 333.

pelos capitães da areia, que podem — ou devem — permanecer indomáveis. Os operários tragados pelo sistema exploratório devem se organizar, e os pobres que permaneceram na marginalidade, na linha tênue que separa a revolta da bandidagem, devem dar o colorido que transforma o movimento organizado em festa popular, em manifestação genuína da classe explorada. É a união do Fabiano de *Vidas secas* — que deseja a certa altura unir-se aos cangaceiros — com Lampião. É por isso que Pedro Bala não precisa se proletarizar para ser o grande líder proletário em que, no fecho do livro, ficamos sabendo que ele se transformou. É também por isso que não há necessidade de desenvolver muito a vida de militante de Pedro Bala: basta sabermos que o malandro pôde se tornar agitador e, depois, líder operário.

Outro choque que esta cena traz se dá entre o operário e o intelectual. Numa reviravolta curiosa na obra de Jorge Amado, ainda que não imprevisível, o intelectual se aproxima tanto do operário que passa a liderá-lo com legitimidade. É impressionante como neste livro a exaltação ao proletário acaba se tornando a figuração cabal de sua incapacidade para a luta política. O povo só consegue fazer a festa. A organização fica por conta do intelectual. Pedro Bala é lembrado pelo operário João de Adão — e é necessário que assim seja, já que o operário envolvido no movimento proletário tem um pé na malandragem e outro na organização responsável. Mas na hora de se estabelecer o papel do malandro no movimento operário, João de Adão sai de cena, entregando a palavra ao estudante — ao intelectual portanto — numa representação clara de que o intelectual, ao "abdicar" de sua visão burguesa, ganha legitimidade para liderar o proletariado.

Por caminhos muito diversos, Graciliano Ramos e Jorge Amado acabam trabalhando com o mesmo impasse. A diferença é que Graciliano parte desse impasse e o incorpora a seus romances como aspecto problemático, enquanto Jorge Amado vai tentando resolvê-lo até chegar sem perceber ao ponto de partida. Esse é um dos motivos — talvez o motivo central — por que a obra de Graciliano Ramos tem uma consistência que a de Jorge Amado não consegue ter. Ao perceber o proletário como um outro enigmático, Graciliano Ramos não precisa valorizá-lo conscientemente, porque a percepção de sua autonomia — e portanto de sua condição humana — já é também a demonstração da percepção de seu valor. Jorge Amado, ao contrário, tentando atribuir valor, faz tanto que, no final de seu trajeto nos anos 30 — só publicará outra obra de ficção em 1944 — acaba crian-

do um romance no qual o máximo da valorização coincide com a figuração da máxima dependência.

Nessa espécie de armadilha cairia a maioria dos escritores de esquerda que, desejando fazer romance proletário, sem perceber claramente as implicações desse projeto de simpatia humana pelos miseráveis, muitas vezes enveredaram ou para uma demonstração da fraqueza do homem submetido ao trabalho e à exploração, quando pretendiam mostrar as mazelas do tempo presente, ou para o canto vazio de sua tremenda capacidade para a luta que acabava, em certo sentido, reiterando a visão negativa que homens de direita como Octávio de Faria tinham do "povo". Afinal, qual a diferença profunda que poderia haver entre esta submissão do operário ao intelectual no final de *Capitães da areia* e a submissão do "homem comum" ao "homem superior" de que fala Octávio de Faria logo na abertura de *Cristo e César*?

Não se deve, no entanto, exagerar as restrições a esses romances, a começar pelos de Jorge Amado, cuja grandeza vem exatamente de mergulhar sem medo em todos os paradoxos que sua opção literária e ideológica implicava. De um modo ou de outro, eles fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe e integraram à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores. Olhar de cima, mas olhar: de um modo ou de outro, "estávamos aprendendo, através da literatura, a respeitar e a identificar o camarada da fazenda, o rachador de lenha de pé no chão", como sintetizou Antonio Candido[26]. Esse gesto não pode ser menosprezado, ainda que não deva ser, ele próprio, idealizado.

De toda forma, esse movimento de figuração do outro não foi o único pelo qual passaram todos os romancistas de 30. As classes mais altas — aquilo que podemos chamar de "o mesmo" em relação ao universo do intelectual — não foram banidas do romance brasileiro nesses anos. Seja pelo perfil ideológico dos autores — eram no geral católicos —, seja pela preferência em si por personagens que pertencessem à burguesia para viver os dramas de seus romances, a percepção que predominou foi a de que essa seria a "outra via" da produção literária daquele momento em relação ao romance proletário, em tudo oposta a ele. A publicação de alguns romances percebidos como desse feitio, depois de 1935, foi

26 Intervenção de Antonio Candido na mesa-redonda sobre Graciliano Ramos transcrita em: GARBUGLIO, José Carlos *et alii* (Org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, p. 426.

dando vulto, aos olhos da época, à chamada literatura intimista ou psicológica, e o outro lado da polarização literária começou a tomar corpo. Nestes romances, o interesse pelo indivíduo é retomado e radicalizado. Não há neles qualquer movimento de massa.

Podem ser entendidos como representativos dessa tendência textos importantes, tais como os romances de Jorge de Lima — especialmente *O Anjo* (1934) e *A mulher obscura* (1939), mas em certa medida também *Calunga* (1935), que foi visto como algo próximo ao romance proletário — ou *Território humano* (1936), de José Geraldo Vieira, e *A luz no subsolo* (1936), de Lúcio Cardoso.

Ninguém, no entanto, encarnou com mais radicalidade o romancista do mesmo do que Octávio de Faria. Desde 1933, ele se transformara no maior inimigo do romance social através de seus artigos publicados em jornais e revistas. Apenas em 1937 lançaria seu primeiro romance, *Mundos mortos*, passado entre adolescentes de alta classe média do Rio de Janeiro. Na verdade, a ficção surge em Octávio de Faria depois de seu pensamento fazer uma curva que, partindo de Machiavel, chegará ao pensador religioso francês do século XIX Léon Bloy, num estudo chamado *As fronteiras da santidade* que, embora publicado apenas em 1939, fora escrito em forma de duas conferências em 1935[27]. É numa figura rediviva desse defensor absoluto e algo iracundo de Deus que Léon Bloy representou, do inimigo de tudo e de todos aqueles que se colocam contra Deus ou a favor de um Deus institucional cheio de brilho temporal, que tomará forma o narrador da *Tragédia burguesa*. Toda a obra se desenvolve em torno de uma verdadeira luta entre os valores burgueses e os valores elevados daquela minoria que insiste, apesar de todas as dificuldades, em fugir à facilidade de uma vida de prazeres e falsas glórias terrenas que representa uma entrega da alma ao demônio porque implanta no mundo um sistema de valores que nega Deus. É daí que vêm as idéias de vida e de morte que subjazem a todo o romance.

É exatamente a opção forte, definitiva, pelo Deus vivo o drama do herói de Octávio de Faria, cuja vida assumirá um caráter constante de luta. Nada é automático num tempo como o nosso, dominado pelo espírito burguês. E para deixar isso bem claro, o anjo encarnado que é Carlos Eduardo morre ao final do primeiro volume do romance cíclico. Um atropelamento encerra sua trajetória depois de ele ingressar na adolescência sem sequer sentir o apelo do sexo. Essa mor-

27 Ver: FARIA, Octávio de. *As fronteiras da santidade*. São Paulo: CEP, 1940, p. 48.

te tão precoce serve, é claro, para indicar como a graça divina se derramou sobre Carlos Eduardo, que morreu sem ter mergulhado em nenhuma miséria humana. Mas serve sobretudo para que fique claro que para a *Tragédia burguesa* não interessa esse tipo de ser humano privilegiado, que vence o mal sem luta, com grande facilidade, porque nem é tocado por ele. O que interessa é o embate em que a decisão firme de adorar ao Deus vivo é uma opção por uma luta renhida contra os próprios desejos.

Pensando nos dois primeiros volumes da *Tragédia burguesa* — *Mundos mortos* e *Os caminhos da vida* — o que se vê é que, no primeiro, tanto a história de Ivo como a de Carlos Eduardo são a preparação para o surgimento de Branco, um personagem quase ausente deste *Mundos mortos*, mas que seria o protagonista de *Os caminhos da vida*. Assim, *Mundos mortos* é um verdadeiro prólogo para a entrada da grande oposição entre Branco e Pedro Borges — este encarnando o burguês moralmente decaído que se definirá apenas no romance seguinte, tomando corpo no restante da *Tragédia burguesa*. E a cena final de *Mundos mortos* diz a que o romance veio. Carlos Eduardo está morto. Depois de seu enterro, Pedro Borges e Branco se encontram e trocam farpas acerca da religiosidade do morto, da qual Pedro evidentemente duvida. Partem para a briga, mas outros garotos os apartam. Um deles segura Pedro Borges e tenta pôr um termo naquele episódio, apontando um lado da rua e dizendo:

> — Nós vamos para lá... Vocês?
>
> A pergunta era tola, mas ninguém o notou. E foi o próprio Branco quem respondeu. Apenas, falou por si, como se não lhe importasse absolutamente o caminho de mais ninguém. Fixando Mário Vilelba bem nos olhos disse, apontando para o lado oposto ao que o outro indicara pouco antes:
>
> — Eu vou para cá. [p. 451]

A escolha voluntariosa de Branco tem dois aspectos importantes. O primeiro é evidente: sua escolha pelo lado oposto ao que Pedro Borges e seu grupo seguiriam. O segundo é a substituição da idéia de grupo indicada por Mário com aqueles "nós" e "vocês", pela opção enfaticamente pessoal, "*eu* vou para cá", que assinala o caráter solitário da luta daqueles que se recusam a ceder ao espírito burguês. ***O**s caminhos da vida* contará uma história de luta que fica a meio caminho entre o fracasso de Ivo e a vitória fácil de Carlos Eduardo. Veremos Branco em sua so-

litária descoberta da religião e do mal que parece dominar o mundo. Como não se trata de uma religião que se contente com a contemplação do divino, mas sim de um espírito religioso de combate, a trajetória de Branco também será uma descoberta política.

Mário de Andrade percebeu o grande impasse da ficção de Octávio de Faria. Ao projetar sua visão de santidade sobre Branco, acaba transformando seu personagem numa criatura arrogante. Eis um ponto em que a ênfase de Octávio de Faria vai encontrar limites sérios — assim como havia encontrado limites sérios, que levavam à contradição, a heroicização do proletário levada a cabo por Jorge Amado. Mais do que o mau estilo, apontado também por Mário de Andrade, este é o impasse a que chega a obra ficcional de Octávio de Faria no segundo volume da *Tragédia burguesa*, e que se fará presente no restante do romance cíclico. O perigo que a crítica não tem evitado é o de confundir isso com a falta de significação da obra como um todo. Ora, não há como entender o romance e o ambiente literário da década de 30 no Brasil sem levar em conta a figura de Octávio de Faria. Quando se pensa o quanto Mário de Andrade, o maior crítico brasileiro dos anos 30, ao mesmo tempo que apontou os problemas, enfatizou as qualidades desse escritor, fica mais fácil perceber a importância do romancista carioca.

E isso porque, por incrível que pudesse parecer a alguém que vivia aquele momento, seu caso é o mesmo de Jorge Amado. De fato, a partir de 1933, eles representaram o que havia de mais intenso, apaixonado mesmo, na intelectualidade engajada, à esquerda um, à direita o outro. A obra que eles se propuseram a fazer encaminhou-se para aquilo que se poderia chamar de romance de idéias, em que havia dois lados e, de alguma maneira, especialmente através da postura do narrador, um desses lados era o escolhido como o correto. Isso faz desses dois romancistas os ocupantes-símbolo de cada um dos lados da polarização política que marcou esse momento de nossa história literária. É interessante saber que houve uma aproximação entre eles antes da publicação de estréia, e foi mesmo Octávio de Faria que conseguiu a publicação de *O país do carnaval*.

Sobretudo, estender a separação inequívoca entre Octávio de Faria e Jorge Amado para todo o romance de 30, vendo separações enormes entre escritores que têm pontos de contato enquanto romancistas, embora estejam em campos políticos opostos, acaba fixando uma visão equivocada do período. O movimento geral entre os dois lados da polarização não se dá em sentidos opostos, e sim em termos de trajetórias paralelas. Vistas em conjunto, como manifestação de um

mesmo momento, dão um retrato abrangente do romance brasileiro — e da vida brasileira — daquele momento.

E isso não vale apenas para a dupla Octávio de Faria-Jorge Amado. É significativo que um dos críticos mais contundentes da esquerda nos anos que antecederam a chegada do Estado Novo, Aderbal Jurema, vá encontrar um paralelismo surpreendente entre *Território humano* e *Jubiabá*. Tal percepção, que não quer anular as diferenças, dá conta de que em romances que o momento identificava opostos em tudo, há um movimento comum. Embora o próprio Aderbal Jurema condenasse a literatura que não fosse revolucionária, não pode deixar de ver que, tanto quanto ela, a literatura que ele classificaria de reacionária contribui para compor um painel amplo da vida contemporânea brasileira. A luta de morte que há — e que tem que haver — no plano ideológico, tem outro sentido quando se pensa na literatura. Esquerda e direita se excluem na luta política. No entanto, romances de direita e de esquerda, mesmo que fosse fácil classificá-los pacificamente dessa maneira, ao mesmo tempo que se excluem, explicam-se uns aos outros num processo que termina por aproximá-los, pelo menos no sentido de que ganham sua máxima significação quando vistos como pertencentes a um todo.

Houve também autores que, na tentativa de construir aquele todo no interior de uma única obra, procuraram soluções técnicas que permitissem uma espécie de fusão entre os pares de opostos que representavam as duas tendências reconhecidas da literatura do momento — cidade e campo, indivíduo e coletividade, psicologia e sociedade, o mesmo e o outro e assim por diante. Essa solução técnica é aquilo que se pode chamar, em caráter amplo, de simultaneidade.

Um autor que buscou essa simultaneidade foi o mineiro João Alphonsus. Em seus dois romances, *Totônio Pacheco* (1935) e *Rola-moça* (1938), se constrói uma espécie de simultaneidade espacial, já que suas ações se dão num espaço intermediário: os limites móveis da jovem cidade de Belo Horizonte, que figuram o encontro possível entre a vida urbana e a vida rural e também entre a pobreza que habita as periferias e os jovens de classe média que buscam um lugar fora do centro para plantar suas casas de arquitetura ousada.

Mas os resultados mais significativos, nesse campo, foram obtidos por Érico Veríssimo. Seu segundo romance, *Caminhos cruzados* (1935), pôde ser lido como uma tentativa de, partindo de Porto Alegre, construir uma representação ficcional bastante ampla da sociedade brasileira que incluísse o miserável, o pobre, o

remediado, o intelectual, o novo-rico e o grande capitalista num mesmo espaço literário. Diferentemente de *Rola-moça*, que tira partido da concentração espacial, no romance de Érico Veríssimo é a concentração temporal em cinco dias que reforça o sentido de simultaneidade do relato e, portanto, enfatiza sua intenção de figurar, numa única obra, o mesmo e o outro, a diversidade, enfim. Em *Caminhos cruzados* se pode, portanto, falar na simultaneidade, que é propriamente efeito da manipulação do tempo, como elemento constitutivo. Em *Rola-moça*, os três eixos do enredo se encontravam eventualmente, ao passo que em *Caminhos cruzados* os vários eixos se encontram o tempo todo.

O movimento da narrativa acaba sendo duplo. Inicialmente ele é marcado pela simples justaposição. O que acontece aqui se coloca ao lado do que acontece mais adiante — e esse "aqui" e esse "mais adiante" não diferenciam apenas o lugar físico em que as ações se passam, mas sobretudo seu espaço social. Com o desenvolvimento das ações, certos encontros vão sendo estabelecidos. Com isso, a representação múltipla, que inclui o outro e o mesmo, se efetiva de forma muito dinâmica. Pela justaposição se obtém o contraste estático entre a vida de quem não tem nada e a de quem tem muito dinheiro. Os encontros, por sua vez, movimentam esse contraste, produzindo o equivalente a um comentário sobre as diferenças entre uns e outros dentro do romance. Dessa maneira, o narrador de *Caminhos cruzados* não precisa fazer sua voz interferir diretamente nas ações, comentando-as. A ironia, presente em todo o livro, não vem de uma voz que, posta acima das outras, julga as suas criaturas: é o que separa e o que aproxima essas criaturas que produz a ironia.

O tempo da nova dúvida (1937-1939) Num artigo exemplar sobre *Vidas secas*, publicado no mês seguinte ao lançamento do romance, Lúcia Miguel Pereira afirma que o livro enfrentaria um obstáculo — chegou um pouco tarde: "veio quando já o público está meio cansado de histórias do nordeste [...]. Isso não lhe altera naturalmente o valor intrínseco, mas lhe diminuirá a repercussão".[28]

Com esta observação, a escritora dá testemunho de um fenômeno novo na década de 30: o romance social chegara a uma espécie de esgotamento. Vários acontecimentos que tiveram lugar no ano anterior ao do lançamento de *Vidas secas* tornam esse esgotamento especialmente visível. Um deles é a mudança qualitativa, por assim dizer, pela qual passam as polêmicas literárias que aconteceram em

28 PEREIRA, Lúcia Miguel. Vidas secas. *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro), p. 221, mai 1938 (VII, 8).

1937. Em abril, Graciliano publica, em *O Jornal*, um artigo chamado "Norte e Sul". Nele, retoma a discussão sobre a polarização e, ao mesmo tempo que recusa a divisão dos escritores brasileiros em dois grupos, os do norte e os dos sul, dá severa paulada na literatura dita intimista, taxando-a de "espiritismo literário excelente como tapeação".[29] A novidade aqui é que o ataque parte da esquerda, que no período de domínio do romance social sempre era atacada. Octávio de Faria responderá ao artigo, mas num tom muito diferente daquele que aparecia em seus fortes ataques ao romance social apenas dois anos antes.[30] Desde o título do artigo, que dá a discussão como coisa superada e surpreendentemente reposta, ele parece muito mais confortável agora, um sintoma de que a literatura que ele defendia tinha posição mais proeminente a essa altura. Alguns meses depois, em setembro, Jorge Amado repetiria o gesto de Graciliano no prefácio a *Capitães da areia* que chega ao ataque à conduta pessoal — já que a literatura intimista aparece como "masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores".[31] O que se vê nesse prefácio é o escritor consagrado depois da publicação de *Jubiabá* em atitude de quem está acuado, como sob ameaça.

Em 1938, as polêmicas passarão mesmo a ser evitadas. Assim, quando um jornal de direita noticia que Lúcio Cardoso agredira fisicamente José Lins do Rego, buscando o escândalo, ao invés de a discussão se acender o que aconteceu foi uma correria geral para negar que o incidente havia ocorrido: Graciliano Ramos e os rapazes da *Revista Acadêmica*, liderados por Carlos Lacerda e Murilo Miranda, publicaram textos nesse sentido.[32] Por outro lado, o próprio Lúcio Cardoso, naquele mesmo ano, deu entrevista a Brito Broca em que citava Jorge Amado como "a maior indignidade do romance brasileiro"[33]. Ao invés de sustentar a polêmica, evitou-a, negando que havia dito aquilo e declarando que preparava uma retificação que levou semanas para ser publicada, numa clara tentativa de esfriar

29 RAMOS, Graciliano. Norte e Sul. In: *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962, p. 138-9.

30 Ver: FARIA, Octávio de. "E o defunto se levanta..." *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30.5.1937, 4ª seção, p. 2.

31 AMADO, Jorge. Os romances da Bahia. In: *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, p. 13.

32 Ver: RAMOS, Graciliano. "Jornais". In: Op. cit., p. 104, e a nota não assinada intitulada "Em defesa de Lúcio Cardoso" publicada em: *Revista Acadêmica* (Rio de Janeiro), set. 1937 (30).

33 BROCA, Brito. "Da imaginação à realidade — A palavra de Lúcio Cardoso". In: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 9.6.1938 (II, 54), p. 2.

os ânimos. É como se, com a instauração do Estado Novo, os intelectuais estivessem se recompondo em novos grupos. Sobrepunha-se à divisão entre direita e esquerda uma outra, entre os que apoiavam e não apoiavam o regime de Vargas. Lembre-se que um ano antes dessa entrevista, Murilo Mendes causara o maior quiproquó com artigo, também publicado em *Dom Casmurro*, em que defendia o direito de ser católico sem ser integralista — atitude que pode ser vista como sinal de uma recomposição de forças, já que catolicismo e integralismo pareciam viver um casamento indissolúvel.[34]

O caso da recepção do terceiro romance de Rachel de Queiroz confirma essa mudança em nosso ambiente literário. Um jovem crítico fez um diagnóstico parecido com aquele que Lúcia Miguel Pereira faria a respeito de *Vidas secas* ao afirmar que o livro chegara atrasado: "E chegou atrasado justamente porque esse capítulo de greves, de exaltações antiburguesas, de ansiedades moscovitas, de "proletarizações", com piches nos muros, boletins sonorosos, não convence mais"[35].

Lançado ainda em janeiro de 1937, o livro foi massacrado pela crítica, a ponto de gerar uma situação curiosa: quem defendeu a autora e seu romance não foi a esquerda, quem tomou essa iniciativa, em célebre artigo para o Boletim de Ariel[36], foi Almir de Andrade, que anos depois estaria dirigindo a revista *Cultura política*, espécie de órgão oficial do Estado Novo. A leitura de Almir de Andrade que, de resto, acompanhou a parcela menos exaltada da crítica, sublinhou a existência de uma bipartição no romance, constituído, em parte, como romance proletário, o que ele considerava ruim, e, noutra parte, como um caso de amor, o que, segundo o crítico seria boa.

A própria esquerda não gostou do livro, que tratava dos dilemas dos intelectuais dentro das organizações operárias. Ninguém parece ter percebido que *Caminho de pedras* tira sua maior força da interseção entre o caso pessoal, íntimo e o caso coletivo político. Na verdade, o livro está centrado no dilema de uma mulher que, ao mesmo tempo que descobre a participação política, mudando os rumos de sua vida, deixa o marido, a quem respeita, para viver com um companheiro de partido. Descoberta política e descoberta amorosa se dão de maneira indivisível.

De uma forma ou de outra, parecia haver uma verdadeira defecção dos escritores ligados à esquerda ou próximos a ela, o que é o caso também de José Lins do

34 Ver: MENDES, Murilo. "O catolicismo e os integralistas". In: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 5.8.1937 (I, 13), p. 2.

35 SAMPAIO, Newton. "Caminho de pedras". In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21.2.37, p. 3.

36 ANDRADE, Almir de. Caminho de pedras. *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro), jun 1937 (VI, 9).

Rego. Sua literatura aparentava estar incorporada a uma visão de esquerda, principalmente depois de *Moleque Ricardo*, mas em 1937 seu romance *Pureza* foi visto como livro intimista, a despeito das semelhanças que se podem apontar entre ele e os romances anteriores.

É preciso acrescentar, ainda, o fato de que o romance social não produziu qualquer nova estréia significativa — e o grande estreante de 1937 foi Cyro dos Anjos, com *O amanuense Belmiro*, que foi entendido como romance puramente intimista. Continua havendo uma série de novos romancistas sociais ou regionalistas, é verdade, mas sente-se neles tão forte a marca dos dois grandes nomes do momento, Jorge Amado e José Lins do Rego, que nada de novo parece estar acontecendo. Veja-se, por exemplo, o caso de *Gado humano*, romance de estréia do escritor baiano Nestor Duarte. O título forte, que faz pensar em narrativa coletiva em torno dos problemas dos excluídos — típico romance proletário — é enganador. O gado humano continua como gado neste romance. Os cabras recebem nome, e suas existências ou, menos que isso, aspectos gerais de suas personalidades, são esboçados em traços ligeiros. Veja-se, por exemplo, um capítulo intitulado "Além do terreiro da fazenda", em que cada parágrafo curto apresenta um personagem pobre presente nos trabalhos de descascar o arroz, para tudo acabar num crime que só envolve dois dos personagens apresentados.[37] É uma clara indicação de que o narrador "aproveita" a cena para tentar individualizar o gado humano de seu livro, só conseguindo criar estereótipos do cabra bravo, do cabra tranqüilo, da viúva infeliz, por exemplo.

O que absorve o romance e o domina é a figura desse proprietário, um tipo que em tudo lembra o Carlos de Melo que, em *Bangüê*, volta dos estudos na cidade para tentar tomar conta da fazenda. Como Carlos, ele vai ter um entusiasmo passageiro que o fará trabalhar longas horas com o pessoal do eito e do gado e, como Carlos, ele irá se deixar dominar pelo desânimo, fracassando pela falta de sintonia com a vida rural. A grande diferença é que este será um fracasso relativo, já que a fazenda permanece, de um jeito ou de outro, produtiva, e ele se casa com a filha de um velho fazendeiro, um grande proprietário de terras vizinho, o velho Marcelino, que em tudo remete ao avô de Carlos, o velho José Paulino, homem com raízes na terra.

É como se o romancista escolhesse Jorge Amado como modelo, e a partir dele escolhesse o título do romance, mas no fundo estivesse ligado ao modelo represen-

37 Ver: DUARTE, Nestor. *Gado humano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937, p 89-95.

tado pela ficção de José Lins do Rego. Já havia aparecido, em 1936, um curioso romance, *Ponta de rua*, de Fran Martins, em que os elementos que compõem o romance proletário são mobilizados numa narrativa que rechaça a solução de esquerda. A história realista de uma comunidade da periferia de Fortaleza, sem herói, acaba escapando da luta de classes para cair no caso de mera rivalidade entre a ponta de rua e o centro da cidade quando um dos habitantes do bairro, enriquecido, volta as costas para sua origem.

Em lugar das definições inequívocas, este final de década acaba se encaminhando para uma nova dúvida, diferente daquela dúvida dos inquietos que, cansados do ceticismo buscavam alguma convicção firme e construtora. Agora é a dúvida que nasce da incerteza diante de um regime definitivamente fechado e da perspectiva de uma guerra que iria decidir o destino do mundo. Nesses romances da nova dúvida o que temos são personagens desamparados diante de uma máquina social terrível que os ameaça.

Assim é com Severino, protagonista de *Navios iluminados* (1937), do veterano escritor Ranulpho Prata. O romance tem uma interessante estrutura pendular, ou seja, a vida de Severino tem um movimento de vaivém que sempre retorna ao ponto de partida — toda melhora é temporária e ilusória.

Com Leniza, de *A estrela sobe* (1939), de Marques Rebelo, vemos a estrela que, na verdade, sobe para baixo. Se a beleza e a voz abriram caminho para que ela se tornasse uma cantora de rádio famosa, superando a pobreza, é uma criatura sem rumo que chega ao final do romance, depois de um aborto malsucedido que por pouco não lhe custa a vida, mas que acaba lhe custando a companhia da mãe e a completa solidão. É interessante pensar que, em *Inquietos*, do tempo da inquietação, um personagem anda por Olinda, cheio de dúvidas até que escuta um canto: "No céu, no céu, com minha mãe estarei". O som vem de uma igreja, que está de portas abertas: nesse momento esse inquieto se aquieta, já que vê na igreja não só o que a religião lhe pode dar, mas também a tradição brasileira que está inscrita na arquitetura e no próprio canto, que lhe embalara a infância. Algo semelhante acontece com o Cazuza, de *O Gororoba*, também daquele início dos anos 30. Ao final de *A estrela sobe*, Leniza encontra-se andando pelas ruas do Rio de Janeiro:

> Caiu na realidade — estava perto da igreja. Caminhou para lá. Caminhou contente, depressa, ansiosa por chegar. Sentia já nas narinas o ar confinado da igreja, morno e

azedo, nos ouvidos o eco côncavo das naves desertas, nos olhos a obscuridade em que as almas se ajoelham ansiosas de luz. Não, não saberia rezar! Um vento ímpio, que soprou por anos, levara-lhe da memória as confortadoras, mecânicas orações. Mas comporia, inventaria, deixaria sair sem freio as palavras mais espontâneas e humildes, os cantos mais sinceros de fé e contrição... Deixar-se-ia arrastar pelo... Ah! E estacou — a igreja estava fechada.[38]

Ao contrário do que acontecera com Eugênio, nenhuma solução se oferece ali para Leniza. Nada pode lhe dar amparo. Nenhuma crença, nenhum movimento coletivo poderia auxiliá-la, pois ela vive num mundo em que é cada um por si e os outros que se danem com casca e tudo. A verdadeira simetria que se pode apontar entre este final da década e o tempo da inquietação fica claro nesse confronto. Em *Inquietos* as dúvidas se resolvem, já que todos os inquietos rumam para algum lugar — para alguma igreja que se mantém aberta. Em *A estrela sobe*, a inquietação não tem para onde ir. Permanece como algo sem solução. É um estado de dúvida que se instaura em plenitude. A igreja está fechada. Tudo está fechado.

Essa fatalidade domina também *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, talvez o mais bem acabado dos romances da dúvida do final da década. Mas aqui é preciso analisar não só a trajetória da protagonista, Maria Aparecida, mas também a de uma outra personagem, que lhe serve de contraponto: são figuras claramente complementares. Em ambas o mesmo rapaz, Antônio, terá influência decisiva. Sônia, além de ser moça rica e da cidade, se diferencia de Aparecida pelo desapego total à religião e por uma vida que nem de longe se pauta pelos padrões morais que regem a vida da moça do interior. Escorada na fortuna da família, não paira sobre ela o risco da prostituição. Pode, então, ter uma vida mais livre — e não é sem escândalo que Aparecida, moça criada numa pequena localidade do interior do estado do Rio, São José, descobre que Sônia não é mais virgem.

A chegada de Antônio, um primo de Sônia, a São José será o fato desencadeador das grandes mudanças na vida de Aparecida e, indiretamente, na de Sônia. A fama que precede à chegada de Antônio é a de maluco, cheio de umas idéias inconvenientes. São, no entanto, idéias diferentes das de Sônia: ele era comunista e vivia metido em complicações. A sensação de que a chegada de Antônio ao lugare-

38 REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939, p. 259.

jo representava uma definição de seu destino preenche rapidamente Aparecida.

O convívio será prolongado e muito próximo. Antônio, na verdade, agirá sobre Aparecida ao mesmo tempo em dois sentidos. Primeiro porque através do contato físico com ele, ela descobrirá o desejo de uma nova forma, sem culpa. Depois, através de uma influência de ordem intelectual. Ele percebe nela a inteligência de moça que fizera suas leituras no colégio e lhe diz: "— Se você estudar, Aparecida, pode dar gente. Mas precisa se libertar de tantos preconceitos... A mulher ainda não compreendeu que é a maior sacrificada na sociedade burguesa"[39].

O sentimento de que estava ligada a Antônio jamais arrefece em Aparecida. Não importa que ele diga que jamais se casará. A menina romântica vai se dissolvendo lentamente numa outra criatura, que aceita um novo papel — no fundo o mesmo que ela já revelara desejar quando estudara datilografia com planos de empregar-se na capital. A grande transformação por que passa Aparecida só fica visível no confronto entre essa moça de dezoito anos e a outra, dois anos mais velha, que narra sua própria história. A Aparecida que vive a trama como personagem é um ser em transição, que alimenta ainda certas esperanças e certas crenças. Mas a que narra, transposta toda sua trajetória, está jogada na mais absoluta desesperança: "Não sabia que a vida é uma longa, longa espera, sem nada no fim. Hoje sei..."[40].

Ao contrário de Antônio, Aparecida deixou para trás a fé em Deus, mas não foi capaz de substituí-la por uma outra, nem mesmo por uma fé política. Sônia, ao contrário, que achara Aparecida meio medieval quando a conhecera, passará por outro tipo de crise, evoluindo de uma total falta de fé a uma crença cega no poder divino. Esse processo é detonado por duas tragédias consecutivas: um aborto malsucedido — exatamente como se daria em *A estrela sobe* — e uma tentativa de estupro que ela sofre e que julga ser um castigo por seus erros. Sônia acaba decidindo que se fará irmã de caridade, bastante tocada por algumas palavras de Antônio, que ela entende de maneira muito diversa daquela que ele pretendia: "Os homens, pelo menos a maior parte deles, viveram até agora sonhando. É preciso acordá-los"[41].

O temperamento forte de Sônia e o retraimento de M. Aparecida revelam, depois de tudo, uma mesma natureza, diversa apenas em sua forma exterior. Afinal, as duas

39 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Amanhecer*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 68-9.

40 Idem, p. 98.

41 Idem, p. 156.

moças eximem-se de uma participação mais efetiva do mundo, retirando-se dele. Sônia converte seu arroubo místico na atividade restrita de enfermeira na Santa Casa. Seu voluntarismo acaba por conduzi-la mais à renúncia do que à ação, portanto.

Maria Aparecida decide que vai viver sozinha. Trabalha como estenógrafa e aluga um apartamento no Catete. Antônio continua vivendo com a mãe, mas paga parte do aluguel e passa alguns períodos com ela. Deixa-a livre e, assim, se mantém livre. Diz a ela que a tarefa partidária é exigente e que ela não deve esperar nada dele. Sua forma de retiro é viver à sombra de Antônio, apenas, que lhe nega tudo, até a maternidade.

A menina que, se estudasse, poderia virar gente torna-se mera colaboradora de Antônio. No final das contas, somente ele não se modificou em sua crença. Mas nem isso parece muito legítimo, e Maria Aparecida vai descobrir algo de artificial na postura sempre tão cheia de certeza e de solenidade que flagra em Antônio: "O que ainda não sei é se o que o impede de ser como toda gente é realmente o apelo de um ideal, ou a imagem que se construiu do tipo do reformador social, à qual procura adaptar-se"[42]. O fim de qualquer crença em Aparecida se resume a uma única frase: "Antônio matou em mim até a crença nele mesmo"[43].

Comparada com ela, uma leitura apressada poderia apontar que Sônia teria tido ao menos um pouco de paz, de felicidade, e concluir que o livro propõe a solução religiosa, como de resto fizera o romance anterior da autora, *Em surdina*. Seria um engano. As amigas se vêem e enxergam apenas o fracasso das opções feitas pela outra. Assim, na página final do romance, ficamos sabendo que Sônia se considerava a mais feliz das duas: "De nós duas, a mais livre sou eu... Deus exige muito, mas dá tudo. Antônio quer tudo de você, sem dar nada"[44].

Aparecida, no entanto, em visita feita a Sônia, a enxerga de forma muito diferente: "Não me diz nada, mas creio que teve uma decepção; a vida de enfermeira, que leva, não deve ter correspondido aos arroubos místicos que a fizeram abandonar o mundo"[45]. Ambas continuam, no final das contas, entregues às mesmas dúvidas de sempre. Só que agora assumem, seja como for, as opções feitas: são tão jovens e sentem suas vidas definidas para sempre. E definidas

42 Idem, p. 228.

43 Idem, p. 229.

44 Idem, p. 232.

45 Idem, p. 230.

muito mais pela carência do que pela plenitude. O que une todos os homens, de todas as condições e raças é a miséria.

Resta perguntar, a essa altura, que amanhecer é esse a que remete o título do romance. A alvorada serve de lugar-comum expressivo como a imagem otimista de um novo começo, como verdadeira conquista de uma nova ordem das coisas a inaugurar um dia cheio de luz depois da indefinição da noite. É este o clichê associado à manhã. Em *Amanhecer* nada disso acontece e por isso mesmo estamos diante de um romance emblemático do fecho da década. Como não poderia deixar de ser, o amanhecer aqui é também um começo, e é de vidas em começo que o livro trata. Mas é um amanhecer num dia feio, carregado de nuvens. É um começo que supõe muito mais a dificuldade de agir do que a risonha floração de algo novo, como se para enfrentar o novo dia fosse preciso estar atento, consciente das dificuldades, mergulhado na dor que domina o momento desse amanhecer, esquecido de algum sonho que dera colorido à noite. Num tempo de dor, é preciso assumir a dor e construir sobre ela o futuro. A única opção além dessa parece ser a de desistir. É esse o alvorecer da nova década que o romance brasileiro desenha: o da ditadura e o da ameaça da vitória nazista numa guerra de impensável violência.

Luís Bueno é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná. Este ensaio é síntese de parte da tese de doutorado *Uma história do romance brasileiro de 30*, defendida na Unicamp em 2001.

SE LIGA!

Se o Brasil se nega a enviar
aos EUA
o altar-mor
do Mosteiro Beneditino do Recife, que, não fôssemos nós,
[continuaria roído por cupins e ficaria ao deus-dará, como aliás
acontece com o patrimônio artístico neste país verdadeiramente
surrealista
então
a credibilidade do Brasil fica profundamente abalada haja vista
o depoimento de um investidor americano
O que eu sei
é que não podemos duvidar dos Estados Unidos

E dos terroristas?

Meu rapaz
é melhor ser pó aqui ou lá?

Priscila Figueiredo, 2001

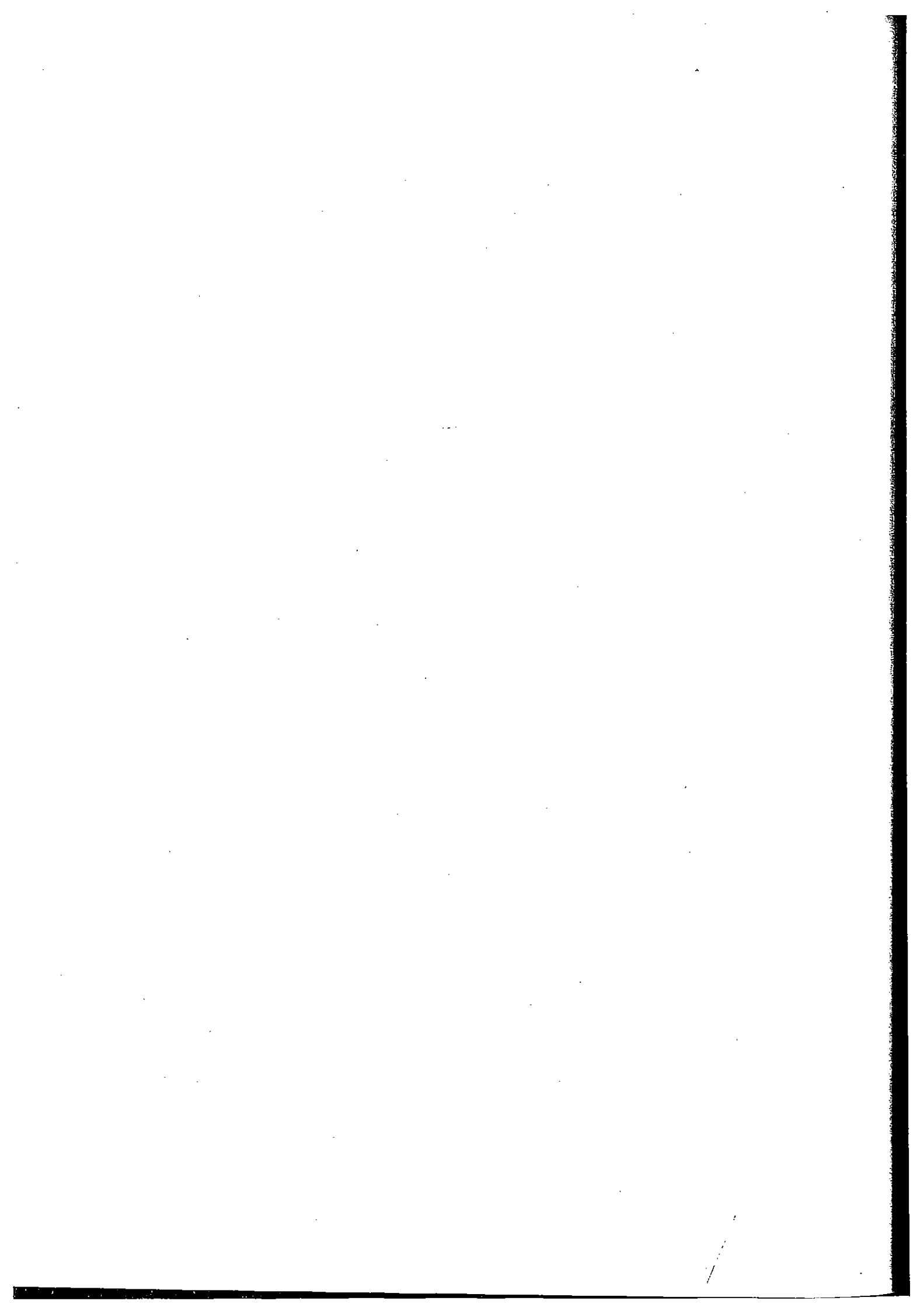
MATEUS

Mateus
os teus
para onde foram?
É meu dever te avisar:
não foram os primeiros
Retardaram a marcha
Esperei-os no ponto
eles não foram
Mateus
depois mandaram me dizer:
Nunca fomos os primeiros
e você?
Mateus
os teus me desafiaram
mofaram de minha pessoa
no relento me deixaram
a passo de tartaruga

os teus
se vão, cada vez menos
Os meus, os meus
também não passam.

Priscila Figueiredo, 2002

4 » RESENHAS

Um começo: *Ensaios reunidos*, de Otto Maria Carpeaux *Otto Maria Carpeaux*: ensaios reunidos (1942-1978),

Breve histórico Num depoimento à revista *José* (n.1, jul. 1976), Otto Maria Carpeaux e seus entrevistadores calcularam que apenas dez por cento dos artigos sobre temas literários que ele produziu e publicou em periódico foram reunidos em livros. Foram apenas seis coletâneas, e nenhuma passou da primeira edição[1]. Duas antologias[2] contendo alguns poucos ensaios inéditos foram ainda publicadas, mas apenas a primeira pôde ser revista por Carpeaux. Falecido no Carnaval de 1978, essa circunstância contribuiu para sufocar a eventual repercussão de seu desaparecimento. De 1978 é o volume *Alceu Amoroso Lima*, também póstumo. Nem a biografia nem aquelas antologias foram reeditadas.

Ainda a literatura: sua enciclopédica *História da literatura ocidental* teve uma reedição, revista pelo Autor, mas surgida postumamente. Isso não impediu que saísse mutilado o volume sobre o Romantismo: foram suprimidas nada menos que as trinta páginas finais, onde Carpeaux analisa a herança ou os prolongamentos daquele estilo. *A literatura alemã* que teve sua primeira edição em 1964 foi reeditada apenas em 1994. Sua *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (1949) — obra de referência indispensável até hoje — teve a última atualização feita pelo Autor em 1967. Em 1978 a Ediouro promoveu a reedição, atualizada por Assis Brasil. Hoje, está desaparecida e faz falta.

Cabe lembrar, finalmente, o conjunto de introduções aos nove volumes da *Antologia do conto russo*, publicada entre 1961 e 1962, pela Editora Lux, do Rio de Janeiro.

No final de 1992, a editora Nova Alexandria ofereceu a coletânea de ensaios *Sobre letras e artes*, que reunia quarenta e seis trabalhos originalmente publicados no Letras e Artes, dos quais quarenta e dois inéditos em livro. "Andersen e a literatura infantil" e "Ulisses" apareceram em *Retratos e leituras* (Rio de Janeiro: Simões, 1953); "Antígone" e "Os heterônimos de Fernando Pessoa" pertencem a *Presenças* (Rio de Janeiro: INL, 1958). Há muito esgotados estes livros, foi mais que compreensível e oportuna a reedição.

Eis que sete anos depois, em 1999, anuncia-se, com um primeiro *Ensaios reunidos*, o projeto monumental de uma publicação em dez volumes das obras de Otto Maria Carpeaux. Até este final de 2002, continuamos aguardando a continuidade.

Não se compreende bem porque sua obra esteja hoje em dia praticamente fora do debate dos estudiosos de literatura. Talvez a longa ausência nas livrarias e nos periódicos e suplementos de cultura. Talvez o gosto pela novidade, a neofilia, que considera superado mesmo o que não é conhecido. Superar, a palavra diz, é construir sobre, criar conservando. Ou, finalmente, porque "os homens não sabem ler", como escreve Car-

peaux. Alain (Émile Chartier, 1868-1951) exprime idéia semelhante quando afirma: "O paradoxo humano é que tudo está dito e nada compreendido"[3].

A preparação dos textos A reedição dos seis volumes da obra de crítica literária de Otto Maria Carpeaux enriqueceu de traduções, em notas de rodapé, dos títulos e citações em língua estrangeira. Introduziu, ao final, um "Índice onomástico". Normalizou os critérios de citação. Trouxe uma iconografia de boa qualidade. São conquistas sem dúvida importantes. No entanto, um critério universitário mais exigente esperaria mais. Alinho alguns problemas remanescentes para futuras reedições:

Quem lê os dois primeiros livros de Carpeaux, *Cinzas do Purgatório* (1942) e *Origens e fins* (1943), ignora que foram redigidos quase totalmente em francês e traduzidos por Carlos Gilberto Lima Cavalcanti.[4]

Mesmo na ausência dos originais, pelo contexto podem-se notar algumas imprecisões do tradutor: no ensaio sobre Weber menciona-se uma discussão teológica sobre os "interesses do capital" tradução literal, que deveria ser corrigida para "juros do capital".

Embora escrevendo extraordinariamente bem, Carpeaux cometia deslizes na sintaxe de regência. Em alguns momentos apenas pôde contar com a colaboração de Aurélio Buarque de Holanda, para rever seus textos[5]. Não vale a pena citar exemplos, numerosos, daqueles deslizes. Cabe apenas notar que, mais que nunca, o desleixo e talvez o pouco conhecimento do assunto não são incomuns entre os que supomos obrigados ao manejo da língua culta. Acredito que o editor de texto deva adotar a postura de intervir nesses casos, como revisor. Não me parece fundamental assinalar com notas essas intervenções.

O ensaio "Poesia e ideologia", divulgado originalmente no *Correio da manhã*, dia 27 de setembro de 1942 integrou *Origens e fins*, mas uma linha saiu empastelada, como já tive ocasião de mencionar. Reproduzo parte do parágrafo correspondente e, entre colchetes, a linha reconstituída com base no jornal. (Compare-se com a solução supressiva, não assinalada, da edição de que estamos tratando, p. 278.)

> Toda poesia é difícil. Tem sempre algo de acadêmico-aristocrático para uma elite, ou algo de voz clamante de profeta no deserto, ou algo de hermético [quase de ciência oculta. E mesmo a imitação do tom] popular pelos poetas cultos é um artifício. São atitudes; e o primeiro mal-entendido da poesia é a confusão entre atitude e intenção. Todas as atitudes poéticas, a parnasiana, a romântica, a suprarrealista não passam de atitudes. A verdadeira intenção de toda verdadeira poesia é a expressão duma verdade pessoal, humana; e contra todas as atitudes artifi-

ciais surge, como instância suprema, a figura do mais completo, porque mais humano, dos poetas: François Villon. A poesia de Villon, os poemas mais bem construídos em língua francesa, é realmente uma lição sobre a essência da poesia: o poeta com a vida mais desordenada chega a ser o construtor de supremas ordens verbais; superior à atitude é a intenção, e a intenção da poesia é: impor uma ordem ao caos das palavras desordenadas.

Por uma biografia intelectual de Carpeaux Mais do que antes seria importante elaborar uma biografia intelectual do ensaísta, baseado em documentação e não em conjeturas indemonstráveis, como a do ensaio do organizador, sr. Olavo de Carvalho.

A carreira de Carpeaux teve momentos tensos. Lembro alguns episódios. Em dezembro de 1943, a propósito de um boato que circulou a respeito da morte de Romain Rolland, Carpeaux publicou na *Revista do Brasil* pequeno artigo, que foi lido pela esquerda, especialmente pelo Partido Comunista, como ofensiva ao romancista e combatente democrático francês. Isso deu origem a uma série de manifestações, desde o desagravo na revista *Leitura* (fev. de 1944), assinada pelo redator, B. M. (Barbosa Mello):

> Não podemos compreender o motivo do ataque ao escritor vitimado pelo nazismo, precisamente no momento em que a consciência do mundo venera e exalta o exemplo da sua vida. Uma das expressões usadas — "*Morto, ainda não nos deixa em paz*" — não deveria ser pronunciada senão por aqueles inimigos da vida, tão bem compreendidos no famoso grito de Millán de Astray: "Abajo la inteligência! Viva la muerte!"[6].

até polêmica envolvendo numerosos intelectuais, entre eles Bernanos, então no Brasil. Carpeaux respondeu-lhe na revista de *O Jornal* (16.4.1944), com o artigo "Discussão e terrorismo".

Naquele mesmo ano de 1944, dia 27 de agosto, publicaria "As opiniões de Swift" e uma nota, talvez reflexo da polêmica recente:

> Fora o meu mais vivo desejo exprimir a minha profunda emoção pela libertação de Paris, sinal da libertação do mundo, e ressurreição da cidade à qual me ligam as recordações mais caras. Deste modo, pretendi associar-me às vozes de tantos intelectuais, colaboradores de *O Jornal*, publicado na edição de 24 de agosto. Foi isso infelizmente impossível, porque as pessoas responsáveis pela publicação daquelas vozes me ignoram sistematicamente o nome. Deixo aqui o meu veemente protesto.

Dênis de Morais, em *O imaginário vigiado* (Rio de Janeiro:José Olympio, 1994, p. 156), narra episódio de 1951:

Egídio Squeff se insurgiu contra um artigo no qual Otto Maria Carpeaux apontava divergências entre o pensamento de Antonio Gramsci e a direção do Partido Comunista Italiano a respeito das ciências naturais e da técnica. "Quer agora o sr. Carpeaux enlamear a memória de um homem que é patrimônio da cultura da nação italiana e o filho mais querido de sua gloriosa classe operária." Squeff arrematou: "Poucas vezes temos visto um arrivista intelectual tão desonestamente inescrupuloso como esse tatibitate da decadência. ...Ora, o sr. Carpeaux é uma besta." (*Para todos*, n.9, abril de 1951).

Para abreviar esse histórico, valeria apenas mencionar a polêmica que se travou em torno do artigo de Carpeaux, na *Revista da Civilização Brasileira* (n.14, de jul. 1967),"O estruturalismo é o ópio dos literatos".

A posição de esquerda nunca assegurou dividendos a nenhum intelectual nem dentro nem fora dos países do antigo bloco socialista. Eric Hobsbawn, por exemplo, em entrevista a Sylvia Colombo (*Folha de São Paulo*, 15.2.2001, p. E1), declarou:

> Sempre tentei escrever história inspirado pelo marxismo, mas o valor dessa história não depende de meus pontos de vista. As pessoas sabem que minhas idéias são de esquerda, e, em alguns momentos, isso fez com que eu fosse mais popular. Em outros momentos, menos. O valor da minha história não está em atender as pessoas com minhas opiniões, mas em ser uma boa história e por isso ser aceita.

No Brasil, a ditadura militar puniu severamente os intelectuais de oposição, entre eles Otto Maria Carpeaux: ficou praticamente proibido de publicar seus ensaios. Nos anos 1970, chegou a tentar voltar para a Europa. Nos últimos tempos, conseguiu sua subsistência entre nós redigindo verbetes para a *Enciclopédia britânica do Brasil*. D. Helena Carpeaux, que tive o privilégio de entrevistar, narrou a guerra de nervos movida pelos agentes da repressão política. Visitavam o casal pela madrugada, interrompiam-lhes o repouso, e obrigavam Carpeaux a comparecer para interrogatórios, mesmo sob protesto da esposa. Argumentava em vão que Carpeaux não estava foragido e, convocado, poderia comparecer em outro horário. Sua morte aos 78 anos foi, segundo ela, antecipada pela necessidade de utilizar tranqüilizantes.

Notas sobre o discurso indireto livre Para bem compreender Otto Maria Carpeaux seria preciso estudar com cuidado um dos seus recursos expositivos mais freqüentes: a utilização do discurso indireto livre como forma de glosar o pensamento dos autores de que tratou.

Esse tipo de discurso, estudado por Bakhtin (*Marxismo e filosofia da linguagem*, 3ª parte) e objeto de instigante ensaio de Pier Paolo Pasolini[7] pode ser sinteticamente definido pela fórmula deste último:

> forma gramatical que serve para falar através do locutor — e sofrer ou aceitar a modificação psicológica e sociológica deste decorrente.

No campo da literatura de ficção, as análises desse modo de articular o pensamento do outro têm rendido excelentes resultados. No entanto, seu uso na exposição teórica, obrigada a citar, resumir e interpretar discursos ainda não chamou a atenção dos analistas.

Carpeaux se vale amiúde do procedimento, desnorteando por vezes os leitores, que não chegam a discernir onde termina a glosa do pensamento alheio e onde começa ou continua o discurso do crítico. Isso leva a atribuir a ele concepções que podem não ser as suas. A cautela com que me exprimi, "podem não ser", é uma ressalva para casos realmente fronteiriços.

Apenas um exemplo. Discutindo as interpretações da obra de Dostoiévski (*Antologia do conto russo*, vol. II, p. 25-7), Carpeaux detém-se no problema que considera fundamental: "é lícito matar gente?" (por razões pessoais ou políticas?).

Raskolnikov, em *Crime e castigo*, cometido o primeiro crime, viu-se na contingência de cometer um segundo, involuntário. "Tinha preparado e calculado tudo, minuciosamente, menos esse efeito terrível do seu crime: o segundo crime". E argumenta:

> Pois o homem não é capaz de calcular todos os efeitos dos seus atos. A relação entre causa e efeito, na vida, é muito complexa; e nenhuma inteligência ou sabedoria humana chega a saber, de antemão, tudo. Por quê? Porque nossa experiência é limitada.
> Temos de submeter-nos a uma experiência maior, que observa há séculos, há milênios a vida humana, pré-sabendo muito; ou antes, pré-sabendo tudo. É Deus que proíbe matar. É por isso que a história de Raskolnikov termina com sua conversão ao Evangelho. A continuação será *Os irmãos Karamazov*.

A eficiência e a beleza desses parágrafos derivam da ambigüidade do discurso indireto livre, ambigüidade que só se esclarece nas duas frases finais: a lógica que se articula não pertence ao ensaísta, mas é a lógica da ficção de Dostoiévski, a da "história de Raskolnikov", lógica que se prolongará em *Os irmãos Karamazov*.

Pasolini ensina: "O certo é que sempre que encontramos o discurso indireto livre, isso implica uma *consciência sociológica*, clara ou não, por parte do autor". [grifo meu]

Consciência da diferente posição existencial e de classe dos sujeitos que se exprimem no mesmo discurso misto. Consciência sociológica, em suas dimensões filosófica, religiosa e política.

Permita-se uma última citação de Otto Maria Carpeaux, de um artigo da revista *Argumento* (jan. de 1974), "Notas de semântica":

> A palavra grega *idiótes* significa, como todos sabem, um imbecil. Mas no grego antigo tinha mais outra acepção: *idiota* seria um homem que não entende nada de política. Por extensão, também teria sido *idiota* um homem que não se quer ocupar com política, ou, então, um homem que é considerado tão *idiota* que não tem o direito de se ocupar com política.

1 *Cinzas do Purgatório*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942; *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943; *Respostas e perguntas*. Rio de Janeiro: MEC, 1953 (Os Cadernos de Cultura); *Retratos e leituras*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953; *Presenças*, Rio de Janeiro: INL, 1958; *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

2 *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Civilização Brasileira, 1968; *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, (s.d., provavelmente 1978).

3 *Propos de littérature*. Paris: Paul Hartmann, Éditeur, 1957, p. 53.

4 A informação é de Álvaro Lins. A consulta às coleções do *Correio da Manhã*, onde muitos dos ensaios daqueles livros foram originalmente estampados, fornece os dados precisos.

5 No arquivo Graciliano Ramos, do Instituto de Estudos Brasileiros, temos uma cópia datilografada do ensaio "Visão de Graciliano", onde se documenta esta colaboração.

6 *Leitura*, p. 34-5, fev. de 1944. Seguem-se artigos de Gorki e de Aníbal Ponce em homenagem a Romain Rolland.

7 "Intervenção sobre o discurso indireto livre". In: *Empirismo herege*. (Trad. de Miguel Serras Pereira), Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

Zenir Campos Reis é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Augusto dos Anjos*: poesia e prosa [Ática, 1977] e da tese de doutorado *A antífona assimétrica*: Augusto dos Anjos [USP].

Memórias do filho do padeiro: o teatro de

Encontrei Augusto Boal pela primeira vez em agosto de 1999, durante a 8ª Jornada de Literatura de Passo Fundo. Durante cinco dias, sobre o chão de terra batida coberto por uma imensa lona que impedia a entrada do frio gaúcho, dezenas de escritores deram seu testemunho sobre as várias formas por meio das quais se deu e se dá entre nós a censura literária. À primeira vista, levar a literatura para dentro de um circo pareceu-me algo inusitado —no segundo dia do evento, pareceu-me não haver lugar melhor. Entre os expositores estava um homem de cabelos longos e grisalhos, extremamente jovial, cujo trabalho e trajetória vim a conhecer muito recentemente, depositário que sou do legado de estupidez deixado por aqueles que, de maneira diferenciada, censuraram, prenderam, torturaram e expulsaram do território e da memória do país pessoas como José Celso Martinez Corrêa, Mário Lago, Flávio Rangel, Ferreira Gullar, Plínio Marcos e o próprio criador do Teatro do Oprimido.[1]

Meio receoso, fui ter com ele logo após a *aula-espetáculo* dirigida a um público de estudantes e professores, na sua maioria jovens e mulheres. Perguntei-lhe sobre a autobiografia que estava escrevendo e vi seus olhos brilharem: "— Vai se chamar *Hamlet e o Filho do Padeiro* !", respondeu. A julgar pela reação repentina, creio ter recebido a notícia bastante fresca, quase que em primeira mão. Tímido, fui direto às minhas

Augusto Boal *Hamlet e o filho do padeiro*. Augusto Boal. [Record, 2000, 348 p.]

intenções: perguntei-lhe se seria possível marcar uma data para uma entrevista, para subsidiar minha pesquisa sobre escritores brasileiros que escreveram no cárcere ou sobre a experiência do cárcere. Como que voltando a um passado remoto, seus olhos se ofuscaram e a conversa arrefeceu: gentilmente, forneceu-me um telefone e saiu caminhando sobre a serragem que havia sobre o chão.

Leio agora o seu livro, atrás de pistas sobre a peça que teria concebido na prisão (*Torquemada*) e sobre o romance onde relata essa experiência (*Milagre no Brasil*). À medida que a leitura segue, entretanto, esse interesse pontual vai-se ampliando pela rede de recordações tecidas pelo autor desde a infância no Bairro da Penha, Rio de Janeiro, até os dias atuais em todo o mundo. Depois de quase dois anos, confirmei a impressão que tivera em Passo Fundo: Augusto Boal é um homem voltado para o futuro, daí o porquê de ele ter tido um passado tão rico, relatado de forma exuberante e com intensa alegria em mais de trezentas páginas, das quais emerge sobretudo uma profunda paixão pelo teatro.

Augusto Boal nasceu em 16 de março de 1931. Os familiares, camponeses da região trasmontana de Portugal, emigraram para o Brasil no começo do século passado, estabelecendo-se no pequeno comércio (uma padaria e um armazém de secos e molhados). O pai viera exilado aos vinte anos, em 1914, por se recusar a participar da guerra, ao fim da qual retorna a Portugal para cumprir a promessa de se casar e, também, resolver problemas de herança:

> Além de saudades, havia problemas de terra: irmão mais velho, desejava exercer antigos direitos sobre a herança do meu avô, incólume apesar de oitenta e três anos encurvados. Era preciso decidir quem ficaria com o quê depois do falecimento, legalizar papéis. Em Portugal, como hoje no Brasil, terras e documentos nem sempre se harmonizavam: viviam às turras. Embora ninguém desejasse a morte do patriarca, já que inevitável, melhor seria esclarecer hectares e dinheiros antes, para que a discussão não se fizesse depois da morte, em cima do corpo quente, no meio das flores eivadas de pêsames.[2]

O autor retrata o episódio com humor cáustico e profunda ironia e, fato recorrente em todo o volume, vai entremeando memória e imaginação, reflexões sobre o passado e sobre o presente. Os capítulos são desiguais em sua forma, alternando-se textos longos e breves vinhetas, em uma abordagem nem sempre linear que confere à narrativa ritmos distintos. O propósito central do livro, no entanto, não se perde: Boal quer nos contar a interação existente entre sua trajetória pessoal, as circunstâncias históricas em que viveu e sua teoria teatral.

Da infância sobressaem os *ensaios* com o carismático cabrito Chibuco — que, nas palavras sempre irônicas do autor, teria dado ensejo a seu primeiro trabalho de "direção teatral":

> Chibuco era o máximo! Corria, dava cambalhotas — raríssimo em caprinos — e pulava corda— único. Sem destreza, é verdade, mas pulava. [...] Chibuco foi meu primeiro ator, fez de mim verdadeiro diretor teatral. Eu era autoritário como são os diretores imaturos. Com ele, comecei minha carreira teatral: eu dirigia espetáculos caprinos sem jamais consultar meu elenco. Só mais tarde aprendi as alegrias do trabalho em equipe.

Os anos seguintes se passaram entre as reverberações remotas da guerra, a contemplação caseira das coisas de cima de uma ponte de madeira, as dramatizações das radionovelas com os irmãos, as duas padarias do pai, a escola e a rua. Esse período é narrado com vivacidade e espírito crítico, numa prosa contundente escrita com a pena da galhofa e sem a tinta da melancolia:

> Falou-se do pão, dos fregueses e dos fornecedores da *mistura*: isso aconteceu durante a Segunda Guerra, quando havia racionamento de trigo — as padarias eram obrigadas a misturar trigo e milho ou centeio. Pão branco era proibido. Eu até que preferia pão de centeio, mas os empregados não me deixavam comê-lo dizendo que era *pão dos pobres*, como o *pão dormido* que pernoitava nas prateleiras e se vendia pela metade do preço na manhã seguinte. [...]
> Jogando bola percebi a relação entre o poder econômico e o respeito que inspira: o dono da bola marcava mais gols que os outros meninos. Em sinal de respeito, ao redor do dono fazia-se vazio. Goleiros faziam-se vagarosos quando a bola era chutada pelo pé proprietário. [...]
> A professora de aritmética trouxe o irmão mais velho à Escola. Fardado: Subtenente do exército. Dona Edite contou o esforço dos pais em realizar os sonhos militares do filho, cantou seus sucessos no quartel de cavalaria — já que não tinha tido a felicidade de ser sorteado para defender a Pátria na Itália, cuidava da bosta dos cavalos.

É certo que toda autobiografia confere ao vivido uma coerência e uma continuidade que em última instância são construídas pelo olhar seletivo (portanto arbitrário) da memória e da imaginação: porém, diferentemente das biografias, esse gênero narrativo nos permite apreender como o autor teria vivido subjetivamente a sua vida (ou como gostaria de tê-lo feito).
Em *Hamlet e o filho do padeiro*, os anos de infância e adolescência aparecem como tendo sido cruciais para a definição de um *projeto* (no sentido sartreano) que, alimentando-se na história, iria desembocar na

concepção do Teatro do Oprimido: da experiência infantil nascera o desejo de dedicar-se ao teatro; esse desejo, porém, ficou descansando como massa cevada devido ao trabalho diuturno na padaria, só interrompido aos dezoito anos com o ingresso na Escola Nacional de Química. O contato com os oprimidos também se deu nesse período — operários do curtume, "formigas apressadas", ainda escuro pediam café com leite, pão com manteiga e aguardente antes de levar os braços às máquinas. Daí nasceram algumas de suas peças, que deixava repousando e, anos mais tarde, reescrevia: "Escrevendo, faço meu pão, como meu pai". Nesse tempo, Boal quase foi roído pelas seduções microfísicas do poder:

> Quando o furacão dos fregueses amainava, Dagoberto fazia a louvação da sardinha em lata assada em pão francês. [...] Para experimentar era preciso uma ordem: quando meu pai trabalhava na outra padaria, a Mafra, só quem podia dar ordens era eu. [...] Meu pai viu latas de sardinha vazias. Contei a verdade. Aceitou. Me senti gente, gerente poderoso: menino que podia autorizar o padeiro-chefe a fazer sanduíches de sardinha em lata!!! Então já não era menino: era homem! Por pouco não decidi ser padeiro, tamanho o poder de que me senti investido.

No curso de Química, do qual apenas se desincumbia, veio-lhe a oportunidade que esperava: eleito para o Departamento Cultural do Diretório Acadêmico, organiza um ciclo de conferências e convida Nelson Rodrigues para falar a um auditório de duzentas pessoas. A conferência revelou-se um fiasco: sete pessoas vieram ouvir o dramaturgo ("passou meia hora e o primeiro a chegar foi o meu desespero", relata). Após o episódio, no entanto, Nelson Rodrigues tornar-se-ia seu conselheiro, recebendo várias de suas peças e anotando-as com comentários e sugestões. Por seu intermédio, Boal conhece Sábato Magaldi e outras personalidades do meio teatral. Pouco depois, decide assistir às aulas de um curso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro. A decisão estava tomada: aos vinte e dois anos, após a conclusão do curso de Química, embarca para os Estados Unidos (1953) e passa a freqüentar o curso de dramaturgia ministrado por John Gassner, experiência crucial em sua formação.

Recém-chegado ao Brasil após dois anos nos EUA (onde trabalhou como garçom), Augusto Boal aceita o convite de Sábato Magaldi para dirigir o Teatro de Arena em São Paulo. Ali conheceria Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, com quem trabalharia por mais de dez anos imprimindo ao grupo uma forte conotação nacionalista, desenvolvendo uma postura preocupada com a temática social e política da épo-

ca e, sobretudo, com a popularização da linguagem teatral. As montagens e os seminários de dramaturgia ali nascidos iriam se associar, no período imediatamente anterior ao golpe de 1964, às experiências e práticas teatrais desenvolvidas pelo Centro Popular de Cultura no Rio (CPC-UNE) e pelo Movimento de Cultura Popular no Nordeste (que, anos depois, Boal viria a caracterizar como sendo dogmáticas).

Grande parte do livro é marcada por reflexões e relatos sobre esse período, no qual as tentativas de aprimoramento estético e formal conviveram com uma progressiva escassez material e financeira. A reflexão de Boal aponta um certo pieguismo na prática *conscientizadora* adotada na época e examina os dilemas que levariam a formulações estéticas posteriores. A decisão de excursionar pelo interior do país é apresentada em termos estritamente políticos:

> No Arena, nós nos limitávamos a mostrar a vida pobre, como éramos capazes de entendê-la. Em cena, nos vestíamos de operários e camponeses: os figurinos eram autênticos, mas não o corpo que os habitava. [...]
> Nosso público era classe média. Operários e camponeses eram nossos personagens (avanço!), mas não espectadores. Fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular — mas não representávamos *para* o povo!

Em Pernambuco, durante o governo de Miguel Arraes, o dramaturgo vivenciou uma situação que o faria questionar a autenticidade daquilo que chama de forma *mensageira* ou evangélica de teatro político. O episódio ocorreu logo após uma apresentação teatral, em que os atores exortavam uma platéia de camponeses a retomarem suas terras dos latifundiários:

> Foi quando o camponês Virgílio, chorando entusiasmado com nossa *mensagem*, me pediu que, com o elenco e os fuzis, fôssemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel, invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós, artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fôssemos apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros *artistas* e não verdadeiros *camponeses*, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltaríamos confortáveis pras nossas casas.[3]

O golpe de 1964 iria sufocar a efervescência cultural e o engajamento político existentes no período e os grupos teatrais que preconizavam postura contrária aos

interesses do regime seriam sistematicamente censurados, perseguidos e proscritos:

> Triste felicidade. O Arena, no Nordeste, havia encontrado o nosso *povo*; o CPC, no Rio, encontrara o seu. Embora dialogando com o *povo*, continuávamos donos do palco, o *povo* na platéia: intransitividade. [...] Continuava a divisão de classes, perdão, palco e platéia: um falava, outro escutava. [...] Agora, com a repressão, nem palco nem platéia: o povo tinha sido expulso dos teatros, sindicatos, associações, paróquias — povo proibido. Teatro outra vez assunto de classe média e intelectuais.

O autor relembra os acontecimentos dramáticos desse período de *guerrilha teatral*, em que a censura nem sempre precisou de amparo legal para ser exercida e no qual tiveram início as ações de grupos fascistas como o CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que agrediu o elenco de *Roda viva*. O tom da narrativa é marcado pelo extremo sarcasmo ao abordar episódios com a censura, como a exaustiva negociação travada com um censor durante o ensaio geral de *Chapetuba F. C.*, de Oduvaldo Vianna Filho, que estreava como dramaturgo e discutiu durante horas uma permuta entre os palavrões que o funcionário do regime pretendia excluir da peça.[4]

Com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, a censura e a repressão recrudesceriam. Agressões físicas contra atores, ameaças, raptos, atentados a bomba, invasão de teatros e prisões tornaram-se cada vez mais freqüentes. Era comum a presença de agentes dos órgãos de segurança infiltrados no ambiente teatral e o clima de terror acabava por provocar o estrangulamento econômico devido ao esvaziamento de público.

Augusto Boal foi seqüestrado e preso em agosto de 1971, a caminho de casa logo após sair do Arena. Torturado no pau-de-arara (verdadeira instituição em nossas latitudes), teve sua casa invadida quando estava na prisão. Desfrutava da companhia de um singelo camundongo que descreve inicialmente com asco, depois com inusitado lirismo em suas memórias. Transferido para o Presídio Tiradentes, passa dois meses em uma cela coletiva e ali rabisca os desenhos a partir dos quais escreveria posteriormente *Milagre no Brasil* e *Torquemada*, passando-os em segredo para a mãe que o visitava. Pressionado por uma campanha internacional, o regime vê-se obrigado a promover sua soltura e o autoriza a se juntar ao elenco do Arena que participava do Festival de Nancy, fazendo-o assinar uma declaração de que retornaria ao país e, ao mesmo tempo, ameaçando-o de morte caso cumprisse o que fora obrigado a declarar no papel. Assim chegou ao avião que o levaria ao longo exílio, do qual retornaria apenas após a anistia.

Durante o exílio, que transcorreu em países latino-americanos e europeus, Augusto Boal desenvolveu e sistematizou suas concepções teatrais, hoje estudadas e praticadas em inúmeros centros espalhados pelo mundo. O livro demarca com precisão essa transformação, mostrando de que maneira se entrecruzaram reflexão estética e circunstâncias históricas. Entremeando episódios, em *Hamlet e o filho do padeiro* Boal nos conta a gênese do Teatro do Oprimido — que, em síntese, é constituído por um conjunto de técnicas e concepções que buscam e em grande medida permitem que o espectador se transforme em protagonista e colabore com o espetáculo. Acuado pela ditadura, esse teatro encontrou nas formas de resistência os meios para se expressar: estrangulado economicamente, sustentado às vezes por "três dúzias de bananas", fez da escassez material um instrumento para reformular o espaço cênico e a relação entre palco e platéia; perseguido e banido, nasceu na nudez e na simplicidade, no isolamento da prisão e na interação com platéias populares, no interior do Brasil e nos países do exílio.

Assim, em *Arena conta Zumbi* vemos nascer o *Sistema Curinga* (rodízio de personagens inspirado na figura do *kurogo* do teatro kabuki japonês e na famosa carta do baralho). Em longas páginas, vinculados aos acontecimentos que lhes deram origem, são descritos os questionamentos feitos à época das experiências no Nordeste, que iriam desembocar no Seminário de Dramaturgia em Santo André (quando pela primeira vez Boal pôde ver operários no palco e na platéia). Do mesmo modo, nos anos pós AI-5, vemos nascer a modalidade do Teatro-Jornal (uma espécie de teatro instantâneo concebido pelo *Núcleo dois* do Arena para fugir à perseguição policial). A partir de uma inesperada intervenção de uma espectadora indígena peruana, identificamos o embrião do Teatro-Fórum. Em Buenos Aires, simulando um grupo que se recusa a pagar a conta em um restaurante com base em uma lei existente no país, temos o nascimento do Teatro-Invisível. Nos anos mais recentes, durante seu mandato como vereador no Rio de Janeiro, vemos irromper o Teatro-Legislativo (que associa as técnicas gerais do Teatro do Oprimido a práticas populares propositivas de caráter legislativo).

O autor termina suas memórias olhando para o futuro, falando dos projetos que desenvolve atualmente (como o gênero *sambópera*) e abordando aspectos da conjuntura nacional: faz uma defesa radical da reforma agrária e considera o pagamento da dívida externa como sendo a perpetuação do antigo *vínculo escravatício* [sic] colonial. Ataca igualmente a mercantilização e privatização da cultura sob o prisma das leis de incentivo baseadas em renúncia fiscal, que a seu ver fazem com que a antiga censura, desdobrada em seus

aspectos políticos e econômicos, seja exercida por grupos privados. O livro é, portanto, multifacetado, como as mais de cem fotografias e ilustrações que foram reunidas na edição — registro iconográfico de uma época e de um teatro que muitos tentaram confiscar, mas que insiste em ressurgir no campo e nas favelas, nas igrejas e nos sindicatos, nas prisões e nas ruas anunciando que o teatro nasceu e morrerá com os homens, e que não se pode abafar para sempre as três batidas de Molière.

A certa altura Boal se pergunta, com dúvida hamletiana: "Será que sou dramaturgo, diretor, professor, escritor, teórico?". Após a leitura vê-se que, a rigor, o jovem de cabelos grisalhos nunca esqueceu suas origens: com a devoção de um padeiro, ali onde os dias e as noites se encontram, continua a nos dar os seus pães e o melhor de seu ofício, moldando no trigo as emoções e conflitos do Brasil, a geografia sinuosa da fome e da pobreza de espírito. Aos 70 anos, com sua luta em levar o teatro à mesa de todos, Augusto Boal continua a ser a um só tempo *Hamlet* e *o filho do padeiro*, sabedor que é de que nem só de pão vive o homem (nem tampouco de pão e circo) e de que há mais coisas entre uma fornada e outra do que sonha a nossa vã filosofia.

1 Cito apenas alguns nomes, dos muitos inscritos na esfera teatral.

2 O emaranhado que resultou no casamento de seus pais mereceria um comentário à parte, pelo humor e pelo lirismo com que é narrado e, também, por explicar o título que originalmente Boal daria à autobiografia: *Ainda bem que eu nasci.*

3 Boal conclui sua reflexão recorrendo a Che Guevara: "Esse episódio me fez entender a falsidade da forma *mensageira* de teatro político, me fez entender que não temos o direito de incitar seja quem for a fazer aquilo que não estamos preparados para fazer. [...] 'Ser solidário é correr o mesmo risco', dizia o Che: nós não corríamos risco nenhum cantando nossos hinos revolucionários".

4 O autor relata ainda outros episódios burlescos, como a censura aos livros *O vermelho e o negro*, de Stendhal, e *História do cubismo*, que supostamente fariam alusão a ideais socialistas e anarquistas (devido às cores) e à revolução cubana (pelo sufixo). É extremamente hilariante o ocorrido durante um ensaio em Porto Alegre, quando um censor solicitou a presença de Sófocles para discutir alterações no texto de *Antígona*.

Ovídio Poli Jr. é doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

Cabral falando CD: *João Cabral de Melo Neto por ele*

Um disco com a leitura de poemas pelo próprio autor é antes de tudo um testemunho, no sentido documental. A propósito do lançamento do seu disco e de Carlos Drummond de Andrade, dentro de uma coleção de discos semelhantes lançados pelo selo Festa, Manuel Bandeira em crônica de 27 de novembro de 1955 ("Poesia em disco"), observou: "Inútil é encarecer o valor de tais gravações, sobretudo para o futuro. Imagine-se o que não seria ouvirmos hoje a voz de Gonçalves Dias, a de Castro Alves; ouvir Casimiro de Abreu dizer o 'Amor e Medo'; Fagundes Varela, o 'Cântico do Calvário'!". A seguir, Bandeira refere ter ouvido Bilac, observando que ele "dizia admiravelmente (ouvi-o em 'Dentro da noite' e na tradução de 'O Corvo' por Machado de Assis)". Assim, a leitura como a que se encontra no cd *João Cabral de Melo Neto por ele mesmo* é importante documento, tanto pela seleção que o autor fez dos poemas para ler, como pelas possíveis marcas peculiares que imprimiu à leitura (ênfase em determinadas palavras, pausas maiores ou menores, e assim por diante) que, inclusive, podem constituir pelo menos indícios para algum tipo de compreensão ou de interpretação dos textos. Nesse sentido, Manuel Bandeira, na mesma crônica, observa:

> A voz do poeta, seu jogo de inflexões, seu acento de emoção nesta ou naquela palavra podem esclarecer muita

mesmo [Eldorado Distribuidora Fonográfica/ Festa, reedição 1999]

> coisa que no poema nos parece obscuro, hermético. De minha parte, posso dizer que só compreendi em maior profundidade os poemas de Eliot e de Dylan Thomas depois de os ouvir recitados por eles próprios.

Quase como um parêntese, é ainda de se notar que a leitura pelo próprio autor pode até mesmo ser testemunho não em relação à obra, mas em relação à própria pessoa do autor; isto se dá quando, por exemplo, se percebe que a voz que lê tem algumas características que permitem identificá-la como a de um homem maduro, enquanto outra gravação, feita anos depois, revelará a voz de um homem já envelhecido. Mas são até mesmo algumas dessas marcas humanas que irão contribuir para certos níveis de aproveitamento da leitura.
No caso de João Cabral, há pelo menos um outro registro em disco de leitura de poemas de sua autoria lidos por ele mesmo. Também pela gravadora Festa foi lançado um disco em que de um lado estão os poemas de João Cabral lidos por ele e na outra face, poemas de Murilo Mendes também lidos pelo autor. Na capa do disco, os dois foram apresentados por um texto de Tristão de Ataíde. Embora sem data, pode-se supor (a partir da data da crônica de Manuel Bandeira mencionada) que o disco date aproximadamente de finais da década de 1950. O disco fazia parte de uma série que reunia em cada disco dois poetas lendo seus poemas — Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Morais e Paulo Mendes Campos, Menotti del Picchia e Emílio Moura, entre outras duplas. Seria o caso de pensar sobre os critérios da associação de cada dupla. Ou melhor, sobre o que poderia unir ou desunir e em que planos a aproximação ou o distanciamento se dariam. O fato é que essa preocupação aparecia nos próprios discos. O texto já referido de Tristão de Ataíde, apresentando João Cabral e Murilo Mendes, reconhecia diferenças, mas tratava de aproximar os dois poetas. Já o texto de Edgard Cavalheiro estampado na capa do disco de Emílio Moura e Menotti del Picchia logo no início ressalta as diferenças entre os dois poetas, "diametralmente opostos". Mas também é fato que esses comentários se circunscrevem ao plano das obras literárias; seria possível pensar as aproximações e distanciamentos no plano mesmo das leituras. Talvez a comparação das peculiaridades de leitura pudesse ajudar a perceber o que a audição seria capaz de extrair de cada leitura em termos do papel que acaso desempenhassem na compreensão dos textos. No caso de João Cabral e Murilo, seria possível pensar em como são bem distintas suas leituras e em como essas distinções podem ter a ver não apenas com as peculiaridades pessoais, mas com as características da poesia de cada um e com a noção que cada um tem de sua própria poesia.
A gravação do disco de João Cabral recentemente (1999)

relançado em cd é posterior à do disco em conjunto com Murilo Mendes. Foi feita nos dias 16 e 17 de fevereiro de 1969, em Barcelona. No disco mais antigo, o número de poemas era bem mais reduzido — apenas 8. No cd, o número de poemas é 18, cobrindo quase todos os livros (com exceção de *Uma faca só lâmina*) até então publicados por João Cabral (o último deles foi *A educação pela pedra*, de 1966). A ausência de *Uma faca só lâmina* talvez se possa compreender pela dificuldade de isolar trechos, supondo-se que fragmentos do poema pudessem não ser suficientemente bem percebidos em seu sentido. A suposição encontra apoio no fato de, na sua *Antologia poética*, o poema se apresentar na íntegra, e não por meio de trechos. Já no caso de outros poemas longos, como "Morte e vida severina" e "O rio", o poeta lê trechos dos mesmos.

Há uma situação nessas escolhas que é bastante esclarecedora em termos do entendimento que se deve procurar ter da estruturação do poema. Tal se dá em outro poema longo, "Os três mal-amados". Aí, em vez de ler um fragmento com a sucessão das falas dos personagens, o poeta optou por ler as falas de um único personagem. Com isto salientou o fato de que o poema se compõe de segmentos com duas orientações de leitura — uma, em que os segmentos de cada personagem têm suficiente autonomia, e outra em que ganham novo significado justamente na alternância dos segmentos dos diferentes personagens. Em fases posteriores, essa possibilidade se apresentará de modo mais elaborado e complexo, sendo a base da estruturação mesma dos poemas.

Na leitura de João Cabral, logo à primeira audição percebem-se várias vacilações do leitor — palavras mal emitidas, oscilações entre uma palavra e outra, como se o leitor tivesse perdido o ponto do texto em que estava; tropeços na emissão da palavra; e assim por diante. Mas se o ouvinte tiver os poemas na memória ou se acompanhar a audição com o texto à sua frente, poderá perceber situações que vão além desses pequenos percalços. Assim, em "Os três mal-amados" ocorrem situações em que o texto sofre de fato pequenas alterações. No trecho em que se lê "O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros [...]", ouve-se "O amor comeu na estante todos os meus livros poesia. O amor comeu em meus livros [...]". Aí o poeta-leitor repete no início da segunda frase "o amor" que aparece no início da primeira. No trecho em que se lê "o aquecedor de água de fogo-morto mas que parecia uma usina", ouve-se "o aquecedor de fogo-morto mas que parecia uma usina", quando o poeta-leitor omite a palavra "água". Um pouco adiante, onde se lê "Bebeu as lágrimas dos olhos que, ninguém o sabia, estavam cheios de água", ouve-se "Bebeu as lágrimas dos olhos que, ninguém o sabia,

estavam cheios de lágrimas", quando o poeta-leitor substitui "água" pela repetição de "lágrimas". Os exemplos são vários. Mesmo que se levantasse a hipótese de aí o poeta estar introduzindo variantes, melhor seria considerá-las como erros tipográficos, ou melhor, como lapsos de escrita, ou melhor ainda, como lapsos de fala. Na verdade, estão aí tropeços de um leitor não profissional, mas são tropeços que também podem ensinar alguma coisa — uma leitura que não se representa como tal e que não foge de certas asperezas.

Voltando a Manûel Bandeira, mas em outra crônica em que também tratou de poetas que lêem seus poemas. Em crônica de 5 de janeiro de 1958, intitulada "Discos", Bandeira acrescenta comentários um pouco diferentes:

> Não importa que os nossos poetas se tenham mostrado fraquíssimos *diseurs*. Aliás era de esperar. Eles nunca dizem os seus versos, de sorte que quando são postos diante de microfone ficam cheios de dedos, quero dizer de dentes, articulam mal, não conseguem dar ao discurso poético as inflexões exatas.

Voltando agora aos tropeços da leitura de João Cabral, que num certo sentido então poderia ser considerado um fraquíssimo *diseur* etc. A (má) leitura de João Cabral na verdade tem afinidade com o subtítulo da "Antiode": "contra a poesia dita profunda". Uma indagação: seria possível por meio da audição dessa leitura tentar perceber elementos relacionados com o elaborado sistema métrico da poesia cabralina? Talvez os tropeços da leitura criem alguns empecilhos, mas por outro lado são elementos que compõem o tom corrente, justamente a não impostação que essa poesia pede, e por onde se pode começar a aprender alguma coisa sobre ela.

Júlio Castañon Guimarães é autor de *Territórios/ conjunções* — poesia e prosa, críticas de Murilo Mendes [Imago, 1993] e do livro de poemas *Matéria e paisagem e poemas anteriores* [Sete Letras, 1998].

ZÉ PRETO

Ninguém dava atenção a Zé Preto, mas ele e seu cachorro insistiam em me reconquistar com seus olhos penitentes. Tudo, no entanto, havia mudado. Eu já não dispunha de tempo livre como antes. Adulto, agora eu vivia apressado, cheio de tarefas no escritório. Mas insistiam, como se eu pudesse interceder por eles, em busca de um lugar em que ainda coubessem no mundo.

Sempre juntos, o velho manso, com seus passos miúdos, e o triste escudeiro, de olhos não ferozes e cauda intranqüila, que nem se atrevia a latir. Guardavam-se de maiores maltratos, de maus olhos, certas pedradas e quais descasos. Pior: agora estavam ameaçados de despejo. Queriam pôr Zé Preto no hospício e o cachorro porta afora. Entretanto, como separar tais criaturas que só sabiam existir um para o outro?

A vizinhança, totalmente renovada, agora os desconhecia. Queriam varrer os pobres da tapera triste, em plenas formas arruinadas por chuva, sol e janeiros. Eles eram considerados uma mancha feia naquela rua que cada vez mais se tornava chique. Os novos moradores os rejeitavam, pois que eram, muitos deles, bem empregados, alguns cheios de empáfia aos ventos. De fato, não era mais uma rua de gente pobre, como durante tantos anos, desde que Zé Preto se amoitara naquele canto.

Ele era de outras datas, na época das velhas vizinhanças. Desde sempre bem aceito e tratado, davam-lhe de comer, beber, vestir e remediar. Até sorrisos lhe sobravam. Minha mãe, enquanto viveu, esteve atenta a esses cuidados. Para ela, zelosa dos vizinhos mais humildes, Zé Preto era uma devoção diária. Como fornecia marmita, mandava-me levar o almoço e a janta dele. Eu entregava o embrulho, com dois pratos fechados, um contra o outro, enrodilhados num pano de cozinha.

Zé Preto também recebia atenção de outros vizinhos. Tanto que não precisei continuar os cuidados; ele se arranjava com outras pessoas. Daí que fui esquecendo dos velhos tratos e, raramente, o via. E eram cada vez mais remotas suas aparições na rua. O cachorro certamente era outro, mas parecia o de sempre. Se me avistavam, insistiam em chamar minha atenção. Eu, no entanto, desviava deles os olhos e os passos. Cuidava de minha vida.

Esse homem, eis um ser discreto. Naquele tempo, ninguém triscava num sequer detalhe de sua história. Era sempre assim, de seu jeito, sem nenhum motivo que se comentasse. Provado manso, era circunspecto, por vez risonho, sobretudo divertido com as crianças. Ele gostava de brincar. Fazia carrinhos de madeira, toscos, desengonçados, que arrastava pela rua, barulhando. Ora engendrava algo como se parecesse um avião, um catavento de lata, que, se não voava, ao menos divertia ao rodopiar pelo terreiro.

Certas vezes, Zé Preto saía correndo pelas ruas, nas mãos uma tampa de lata, qual fosse um volante; buzinava e fazia ruído de motor com a boca. Era o perfeito homem acriançado, bom de se gostar, sem travos nem receios. Os meninos íamos colher balas para guerra nas mamoneiras do seu quintal, sem que isso somasse riscos ao zelo das mães. Zé Preto era ajuizado, de confiança, incapaz de malfeitos ou abusos. Todos gostavam dele.

Dia a dia, o tempo salta e as pedras rolam. Os meninos da vizinhança crescemos, os velhos morreram. Muitos se mudaram, venderam as posses, foram-se embora. A cidade crescendo sempre, a rua foi ganhando novos donos, outras feições, pontos de comércio, asfalto, carros e transeuntes; uma gente estranha e apressada, em busca de outros tratos de viver e morar. Diante dos novos jeitos da rua, Zé Preto e sua casa foram-se tornando estranhos, exóticos, – ruínas indesejáveis.

Um boato ganhou as esquinas, correu a rua de ponta a ponta. Não achavam certo semelhante pessoa enfear a paisagem, ali morador, no horrível casebre em ruínas, cercado de mato. Aquilo desvalorizava a rua e as casas vizinhas. Era algo ruim de se ver, conviver e aceitar. Diante do caso, voltei a me preocupar com o velho amigo. Dei-me conta de que eu era o único remanescente dos jogos de gude, das brincadeiras de bola, picula e empinações de arraia, agora impossíveis na rua movimentada. Daqueles tempos, só eu e Zé Preto restávamos.

Entretanto, mantive-me discreto, ao largo dos comentários. Mas os mentores da campanha vieram me pedir apoio para desalojar o homem dali. Ora, eu não podia compartilhar uma ação contra Zé Preto. Discordei, defendi seu direito de permanecer no lugar. Eu trazia do tempo de infância uma atenção silenciosa pelo velho, e agora indesejado, morador da rua.

O fato me avivou a memória. De vagos registros, em calças curtas, me lembrava de haver brincado em seu terreiro, em seu quintal aberto. E mais: eu me

via em seu colo, minha mãe perto, mas nem aflita, pedindo, com muita calma, que ele me pusesse no chão. Zé Preto, então jovem, ria de me haver em seus braços. Um dia me levou para sua casa, para desespero discreto de minha mãe. Eu tinha uma vaga idéia de seu estranho lar por dentro, onde havia latas dependuradas, pequenas caixas de papelão, trastes espalhados – que me pareciam uma arte de fazer ruídos. Brinquei com aquelas coisas; bati lata com lata, juntei pedra com pedra, armei pilhas de gravetos, combinei cacos de vidro. Ele, muito atento, quase sempre calado, só me olhando e rindo. No seu tom encabulado, me dizia baixinho: "Oh, Zefizim".

Minha mãe tinha muito cuidado. Preenchia os tratos comigo, limitava meus vôos, vigiava-me os passos, quedas, cismas e vontades. Era rígida no trato, e firme nos exemplos. Mas aceitava que eu errasse, desde que soubesse o quanto, como então me explicava. Eu crescia pelos terreiros, de rua a rua. Zé Preto de vez em quando me tomava pelo braço, me dava os estranhos brinquedos de lata e de madeira, sem nenhum sentido de uso que eu imaginasse. Eram só mesmo de se pegar ou fazer barulhos. Minha mãe procurava evitar, escondia-me dele, dizia que eu estava na escola. Mas o vizinho acercava-se de nossa janela e me chamava pelo apelido inventado:

— Oh, Zefizim, vecê vem cá, vem brincar com eu, vecê vem...

O bom amigo, de voz e passos mansos, flagrava às vezes a inverdade. Seus olhos brilhavam, quando me descobriam. E eu, sem saber que minha mãe reprovava nossos encontros, até gostava de entrar naquelas ruínas. Eu tomava bons borrifos de chuva, boa aragem de vento, naquela ex-casa, quase mesmo a céu aberto.

O tempo agora era outro. Mas como eu poderia ser contra Zé Preto? Jamais. Ignorei o problema, embora notasse que as pessoas estavam determinadas a expulsá-los dali. Só espreitavam um pretexto, um deslize assim que fosse. Insinuavam que eram perigosos, que ameaçavam os passantes. Mentiras! O velho e o cachorro, amoitados no casebre, vigiavam a rua de longe, adivinhando os perigos através das frinchas das paredes arruinadas.

Um dia aconteceu o pior. Eu estava no escritório quando recebi um telefonema revelando o inexato. Eu fosse até lá urgente. Davam conta de que Zé Preto havia seqüestrado o filho da nova vizinha, levando-o para sua casa. As pessoas, instigadas contra ele, posicionavam-se em atitudes agressivas. Chamaram

a polícia e reclamaram providências para, segundo diziam, salvar a criança das garras do doido perigoso.

Eu corri de imediato para acudir Zé Preto. Era urgente livrá-lo daquele apuro. Eu sabia que ele, certamente revivendo estórias, queria apenas agradar o menino. Talvez sentisse saudade de brincar comigo.

Infelizmente, cheguei na hora máxima do tumulto. E não consegui evitar a tragédia. Alguém havia visto o cano de uma arma apontada para a rua, desde as ruínas. Houve correria, gritavam que Zé Preto ia atirar. Na confusão, ouviram-se dois tiros. E depois só silêncio e sobressalto. Imediatamente, corri para o casebre e vi a mesma cena que eu, em criança, também protagonizara. O menino, de uns cinco anos, entretido com os estranhos objetos, empunhava a velha arma de brinquedo. Ele havia apontado a arma para a rua pela grande frincha da parede.

De imediato, vi Zé Preto caído, seus frangalhos de roupa tingiam-se de vermelho. Na aflição, gritei que o tinham matado. Mas ele ainda estava morrendo. Corri para tentar ajudá-lo, em vão. Ele se apagava rápido. Ainda olhou piedoso para mim e para a criança, e murmurou sua velha frase, quase inaudível: "Oh, Zefizim". E calou, sem expressão nos olhos úmidos. Ajoelhei-me sobre ele, angustiado, e fechei seu olhar vazio. Zé Preto, morto. Eu fiquei perplexo, uma vida inteira ia repassando em minha memória. De pé, eu olhava o seu corpo, custava-me acreditar. O cachorro, num canto, acuado, rosnava baixinho. Apanhei o menino, trouxe-o para fora das ruínas. A mãe, em prantos, arrebatou o filho de meus braços e o apertou ao peito. A multidão em volta estava em silêncio, depois irrompeu, num vozerio abafado, com diversos comentários.

Zé Preto estava morto. A pior coisa estava feita, por dúvidas de um ato suspeitoso ou premeditado. Voltei às ruínas, e vi o velho cachorro junto ao dono. Lá fora, os curiosos se dispersavam. Eu me sentia num viés, entre uma grande perda e uma enorme culpa. Eu me atrasara por longos anos ou por um eterno minuto?

Zé Preto foi declarado morto em tumulto, num crime de autoria desconhecida. Fui ao centro, falei com autoridades e nada obtive de certo. Apenas aceleraram os papéis e dispensaram outras praxes. Um ser humano, morto de modo tão mesquinho, e constou que era apenas um doente mental sem dono. Eu, único vizinho do tempo em que Zé Preto era bem-quisto, sentia agora o dever de cuidar dele como se fosse gente minha. Tomei as providências normais para o seu enterro.

Entretanto, não fiquei sozinho nessa missão. Um homem grisalho, de jeito muito humilde, apareceu para cuidar do morto. Chegou trazendo um caixão simples numa carroça. Eu o acompanhei. Ele parou, me olhou fundo, apertou os olhos e indagou:

— Eu conheço o senhor de algum lugar?

— Creio que não – respondi convicto.

Ao ver o morto, o homem murmurou:

— Coitado de meu irmão.

Surpreso, examinei bem os seus traços. De fato, ele se parecia com Zé Preto, só que normal, sem aquele ar vago e manso, embora fosse um tipo circunspecto, sem dar trela a conversas compridas. Com minha ajuda, limpou o corpo do irmão, vestiu-lhe um traje que trouxera num embrulho. Daí fez a barba do morto, aparou seus cabelos, dando-lhe uma feição nova que me pareceu estranhamente familiar.

Em silêncio, preparamos o corpo e o ajeitamos no caixão. Ficamos ali, de guarda, durante algumas horas, num estranho e solitário velório. Sem uma palavra. Ele rezava em silêncio, e eu apenas recordava as boas passagens da vida.

No fim da tarde, colocamos o esquife na carroça e nos dirigimos ao cemitério. Tantas vezes eu levara alimento a Zé Preto. Agora uma prece lhe bastava. No fim do ato, quando acabamos de juntar terra à cova, o homem estendeu-me a mão. Ele me agradecia e, por fim, me indagava:

— O senhor sabe o que é feito do filho de José de Arimatéia de Jesus?

— De quem? – eu estranhei.

— Ele repetiu seu olhar para mim, firme, apontando para a sepultura com o queixo:

— De meu irmão.

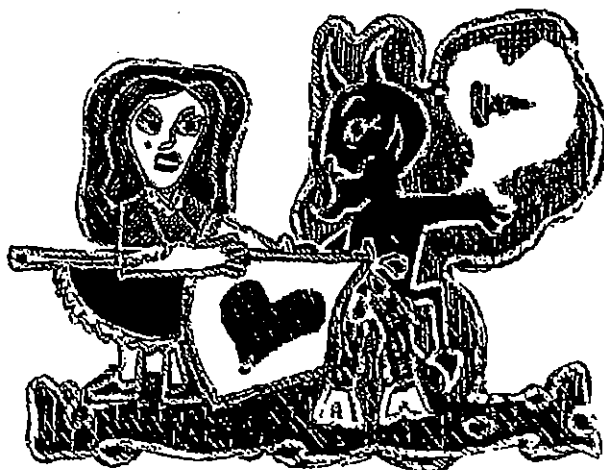
— E ele teve um filho? – eu me espantava.

— Sim... Quando moço, ele teve um filho com uma vizinha.

Engoli em seco; balancei a cabeça negativamente. Ali mesmo nos despedimos. E eu prossegui minha vida, sempre calado, até que as palavras começaram a ressurgir com sutis insinuações. Aquelas ruínas me chamam, e eu preciso juntar pedra com pedra, arrumar os gravetos, combinar os cacos.

Aleilton Fonseca

DA PELEJA DO DEMO CONTRA A POESIA

e de como ele perdeu feio

Cansado de ser assunto
Na boca de cantador,
O Capeta, em pessoa,
Veio mostrar seu valor.
Imaginou que podia
Se meter com poesia,
Entrar e sair sem dor.

Poesia era uma moça
De aparência inocente
Com seios irresistíveis
E língua incandescente.
Mentia com tanta fé
Que dentro de si até
Cria ela piamente.

Mas mentir era pro Cão
Sua especialidade;

Se o negócio era inventar
Ou faltar com a verdade,
Nada havia neste mundo,
Nem pra riba nem pro fundo,
Frente à sua enormidade.

Foi pensando desse jeito,
Nos tufos de grande vate,
Que aportou em Nova Grécia,
A cidade do combate.
Poesia ali morava,
Um sítio de gente brava,
Onde verso era arremate.

Dos cantores do lugar,
Era Homero o mais falado,
Pois, sozinho, numa feira,
Derrotou foi um bocado.
O Demo sabia disso,
Que o tal tinha um feitiço
Pra não deixar ser dobrado.

A mágica de Homero,
Que todo poeta usa,
É cantar com sentimento,
Pensando sempre na Musa.
Essa nova personagem,
Que surge assim de passagem,
É coisa um pouco confusa.

É a mãe de Poesia
Mas mãe de um jeito engraçado:
Nunca aparece na hora
Que o pai tá mais precisado;
Só quer transar no banheiro

Ou debaixo do chuveiro
Quando nada é registrado.

Mas voltemos pra história
Que o Demônio tá arisco,
Já pegou dez violeiros
E enfiou um obelisco.
Bateu tanto em Juvenal,
O pobre ficou tão mal
Que a sobra virou petisco.

E assim muitos outros foram
Na lábia do Satanás,
Perdendo pro Mentiroso
Que, nisto, é mais capaz.
Foi gente perdendo a alma,
Foi santo perdendo a calma,
Donzela levando atrás.

A vez de Homero chegou
E bem que ele resistiu,
Mas o Grande Malcheiroso
Armara bem o fuzil:
Disse que Musa morrera
E desse nariz-de-cera
Uma história construiu.

O poeta apavorado,
Achando-se só no mundo
Acreditou na lorota
E perdeu pro Vagabundo.
"Vitória! Vitória minha!"
era o grito do Fuinha
"Não há lugar pra segundo!"

Até que veio a menina,
Filha da Musa já citada,
Chamar o Cão para a briga
E rimar trama inventada.
Veio em socorro de Homero,
Amor secreto e sincero,
Que jazia numa estrada.

Nunca pôde confessar
Seu amor pelo poeta
Pois sabia que a mãe
Já o tinha na seleta.
Restava o gosto platão,
Tratá-lo como um irmão,
Olhá-lo como um atleta.

O Chifrudo já contente
Com o tanto arrecadado,
Não queria alma nova
De brotinho não-provado.
E disse: "vai-te menina,
Segue, busca tua sina,
Melhora teu reboldado!"

"Quero cantar", disse a jovem,
"Em troca das almas todas;
A matéria lhe interessa:
Vou falar das minhas Bodas.
Desejo-te um bom terno,
Suportarei o inferno,
Querendo que tu me fodas".

O Demônio, curioso,
Resolveu entrar no jogo:
Pediu que ela provasse
Que havia estado no fogo.

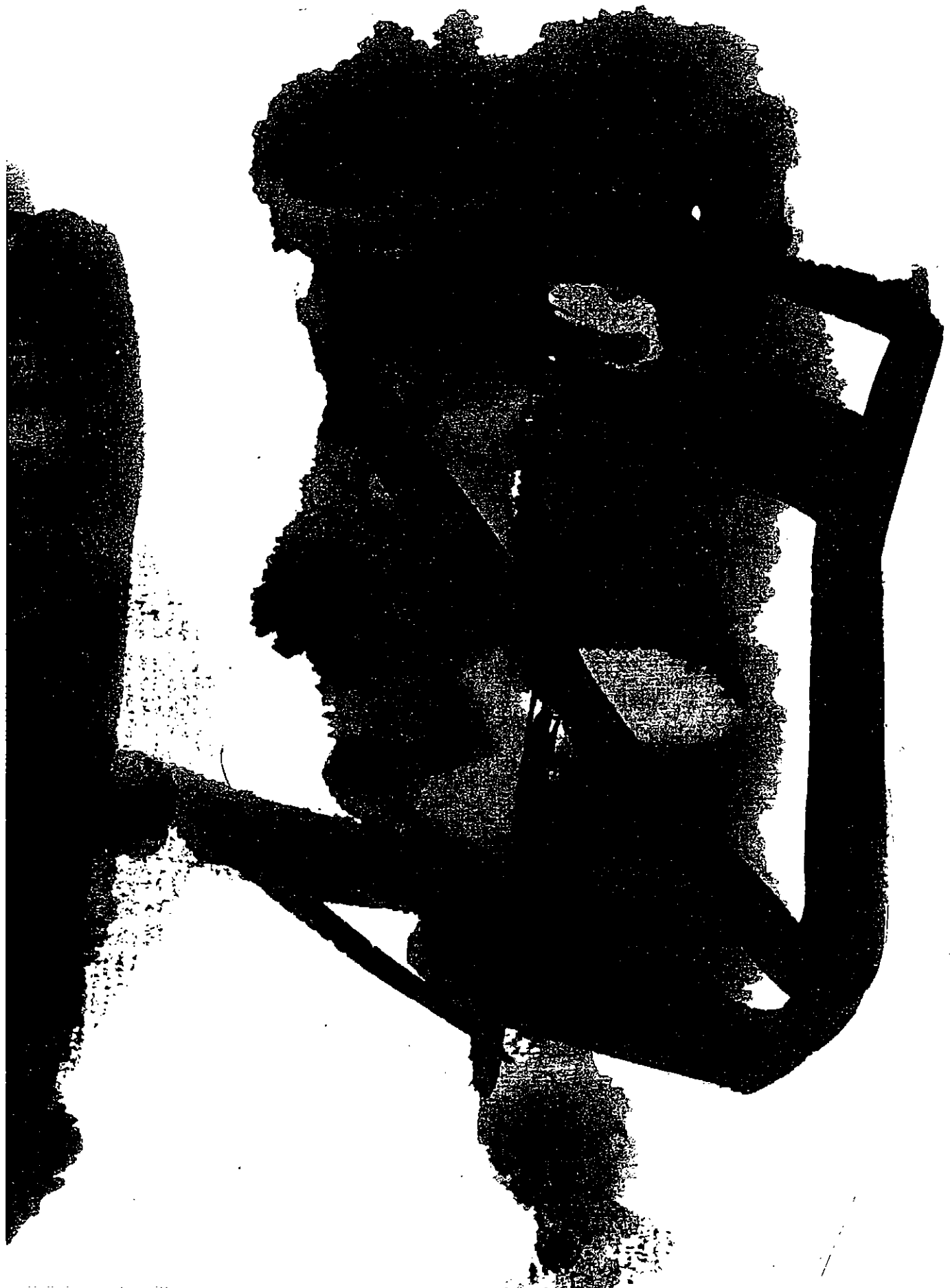
Qualquer resposta que desse,
Fosse praga, fosse prece,
Ganharia o Demagogo.

Poesia abriu a blusa,
Descreveu-lhe o coração;
Disse a ele que ardia
Na mais horrível paixão.
Seu marido, seu amor
Era de fato o senhor
Com quem pelejava então.

Sem poder negar ser lindo
Ou ainda irresistível,
O Cramunhão se quedou
Ao argumento plausível:
"Talvez o casório não,
Mas eu vi o coração!
— Quente, pulsante, sensível"

Porém era fingimento;
Era Homero seu amor.
E o Demônio, como bobo,
Embarcou naquele andor.
Quando afinal entendeu,
O combate ele perdeu
E o ar de professor.

Voltou lá pras profundezas
Derrotado outra vez,
Com a mente torturada
Pela cena de nudez:
"Como pode alguém mentir
sobre os pregos do faquir
cravados fundo na tez?"

José Mucinho

Dissertações e teses defendidas na área de Literatura Brasileira em 2001

Título: ***Um pequeno mundo flutuante: literatura e homoerotismo em circuito fechado — Adolfo Caminha e Silviano Santiago*** **Autor:** **Paulo César Venturelli** **Orientadora:** **profa. Dra. Nádia Battella Gotlib** **Nível:** **Doutorado**

O trabalho analisa dois romances que tratam do tempo homoerótico: *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha e *Stella Manhattan* (1985) de Silviano Santiago. Baseando-nos na teoria de Bakhtin no tocante ao romance — por ele considerado como um gênero de ressonância das linguagens sociais — procuramos analisar os modos de construção dos romances atentos aos recursos narrativos utilizados pelos autores.

Título: ***O sorriso da sociedade: literatura e academicismo no Brasil da virada do século (1890 — 1920)*** **Autor:** **Maurício Pedro da Silva** **Orientador:** **prof. Dr. João Adolfo Hansen** **Nível:** **Doutorado**

O propósito desta pesquisa é analisar parte da produção ficcional brasileira da passagem do século XIX para o século XX, sobretudo daqueles autores vinculados, direta ou indiretamente, à Academia Brasileira de Letras. A intenção primordial é verificar a ocorrência de referenciais estéticos que possam conformar um determinado agrupamento de obras e autores, o qual configurem uma literatura academicista.

Título: ***Crítica Textualis in Caelum Revocata?: prolegômenos para uma edição crítica do corpus poético colonial seiscentista e setecentista atribuído a Gregório de Matos Guerra*** **Autor:** **Marcello Moreira** **Orientador:** **prof. Dr. João Adolfo Hansen** **Nível:** **Doutorado**

O trabalho visa a propor uma edição crítica do corpus poético colonial seiscentista e setecentista atribuído a Gregório de Matos Guerra. Parte-se da crítica das teorias da edição lachmanniana e bedierista, afim de patentear a necessidade de formulação de uma proposta editorial que considere a historicidade da tradição gregoriana, refratária à encapsulação por uma teoria da edição que desconsidere seus caracteres históricos.

Título: ***A transferência metafórica nos nomes de personagens de* Tutaméia *de João Guimarães Rosa*** **Autora:** **Antonia Marly Moura da Silva Cruz** **Orientadora:** **profa. Dra. Nádia Battella Gotlib** **Nível:** **Doutorado**

O trabalho apresenta o papel que desempenham os nomes de personagens nas narrativas de *Tutaméia* de João Guimarães Rosa, destacando o modo pelo qual se desenvolvem a poeticidade da forma e a relação entre o sistema onomástico e a construção da história narrada. A análise aborda os textos de *Tutaméia* à luz dos nomes de seus personagens, acata o problema do nome próprio como elemento que não se restringe apenas a designar o personagem.

Título: ***As mulheres e o mundo do sertão na obra de Guimarães Rosa*** **Autora:** **Catarina Meloni Assirati** **Orientador:** **prof. Dr. Zenir Campos Reis** **Nível:** **Doutorado**

As mulheres e o mundo do sertão na obra de Guimarães Rosa é uma leitura de *Grande Sertão: veredas* e das novelas "Dão-Lalalão" e "Buriti", com incursões em outros textos que, em determinado momento, foram considerados importantes para ilustrar um ponto de vista de análise ou evidenciar um traço recorrente do autor. A atenção deste escrito está voltada para a linguagem como ferramenta de criação de um mundo de significados presentes na alma humana.

Título: ***Edição genética de* Vento*: esboço de um romance de Mário de Andrade*** **Autora:** **Tatiana Maria Longo dos Santos** **Orientadora:** **profa. Dra. Therezinha Apparecida Porto Ancona Lopez** **Nível:** **Mestrado**

O objetivo principal da presente edição genética de *Vento*, esboço vinculado a dois romances que Mário de Andrade deixou inacabados, é estudar o percurso da criação. O estudo compreende: análise do material, transcrição diplomática e classifica-

ção das campanhas de redação bem como das rasuras dos documentos do processo criativo.

Título: ***A confidência de uma despedida: uma leitura do livro* Farewell de *Carlos Drummond de Andrade* Autor:** Mário Alex Rosa **Orientador:** prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça **Nível:** Mestrado

O trabalho é um estudo sobre o livro *Farewell* de Carlos Drummond de Andrade. Por meio de análises de alguns poemas, identificam-se alguns temas recorrentes na obra do poeta — memória, família, amor e morte. Procurou-se, sobretudo, dar ênfase ao que representa esse livro no conjunto da obra.

Título: ***Otto Maria Carpeaux: leitor de poesia brasileira* Autora:** Maria Claudete de Souza Oliveira **Orientador:** prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça **Nível:** Mestrado

O objetivo desta pesquisa é explicitar os pressupostos críticos de Otto Maria Carpeaux sobre poesia modernista brasileira. A "atitude" e "intenção" poéticas, a poesia tida como "expressão de uma verdade pessoal humana" e o contraste entre aspectos perenes e contingentes — observados na eterna relação entre poesia e ideologia — serão alguns dos valores do crítico estudados nesta dissertação.

Título: ***Em busca do inespecífico: leitura de* Amar, verbo intransitivo, *de Mário de Andrade* Autora:** Priscila Loyde Gomes Figueiredo **Orientador:** prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli **Nível:** Mestrado

O objetivo central deste trabalho é ler *Amar, verbo intransitivo* à luz da aproximação entre arte erudita e arte popular intentada por Mário de Andrade. Essa aproximação, no contexto do livro, serve ao mesmo tempo a um modo de diluir a configuração realista da frustração amorosa e social. Essa experiência tende a uma indeterminação, que se vale do Expressionismo alemão, de formas poéticas populares e da música.

Título: ***Edição genética d'*O seqüestro da dona ausente, de *Mário de Andrade.* Autor:** Ricardo Souza de Carvalho **Orientadora:** profa. Dra. Therezinha Apparecida Porto Ancona Lopez **Nível:** Mestrado

O seqüestro da dona ausente, de Mário de Andrade é projeto de um ensaio não concluído sobre expressão do sentimento amoroso na poesia oral luso-brasileira. Esta edição genética é constituída de ensaio introdutório, de uma seleção dos documentos de processo e da transcrição de três éditos do escritor.

Título: O livro de Jó, ***de Luís Alberto de Abreu: mito e invenção dramática* Autor:** Welington Wagner Andrade **Orientador:** prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria **Nível:** Mestrado

A dissertação objetiva estudar a dramaturgia de um dos autores mais importantes do teatro brasileiro dos últimos vinte anos, Luís Alberto de Abreu. O trabalho consta de duas partes que têm por intuito a experimentação de uma interlocução entre o geral e o particular, no que diz respeito ao estudo de um autor de extensa produção.

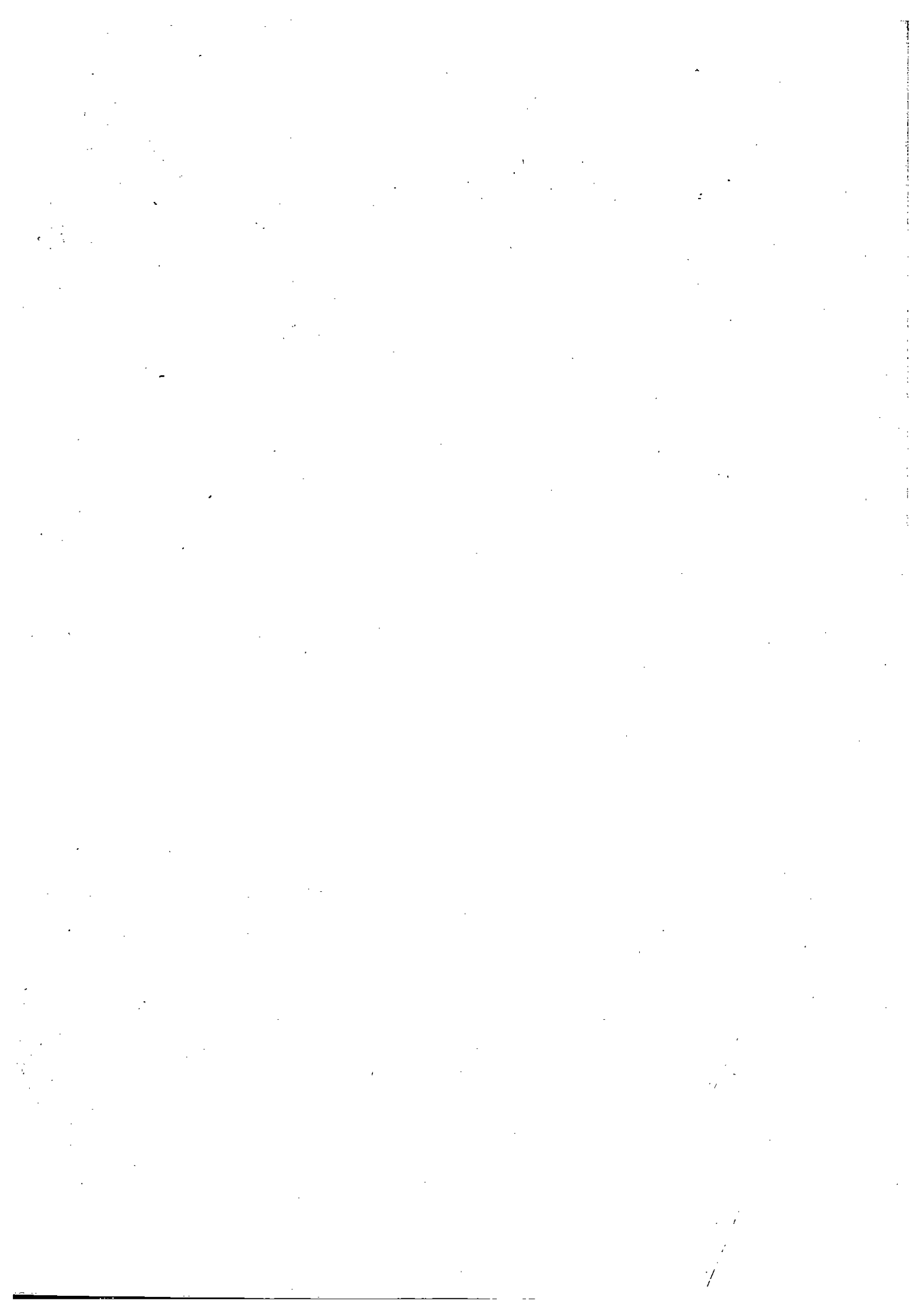
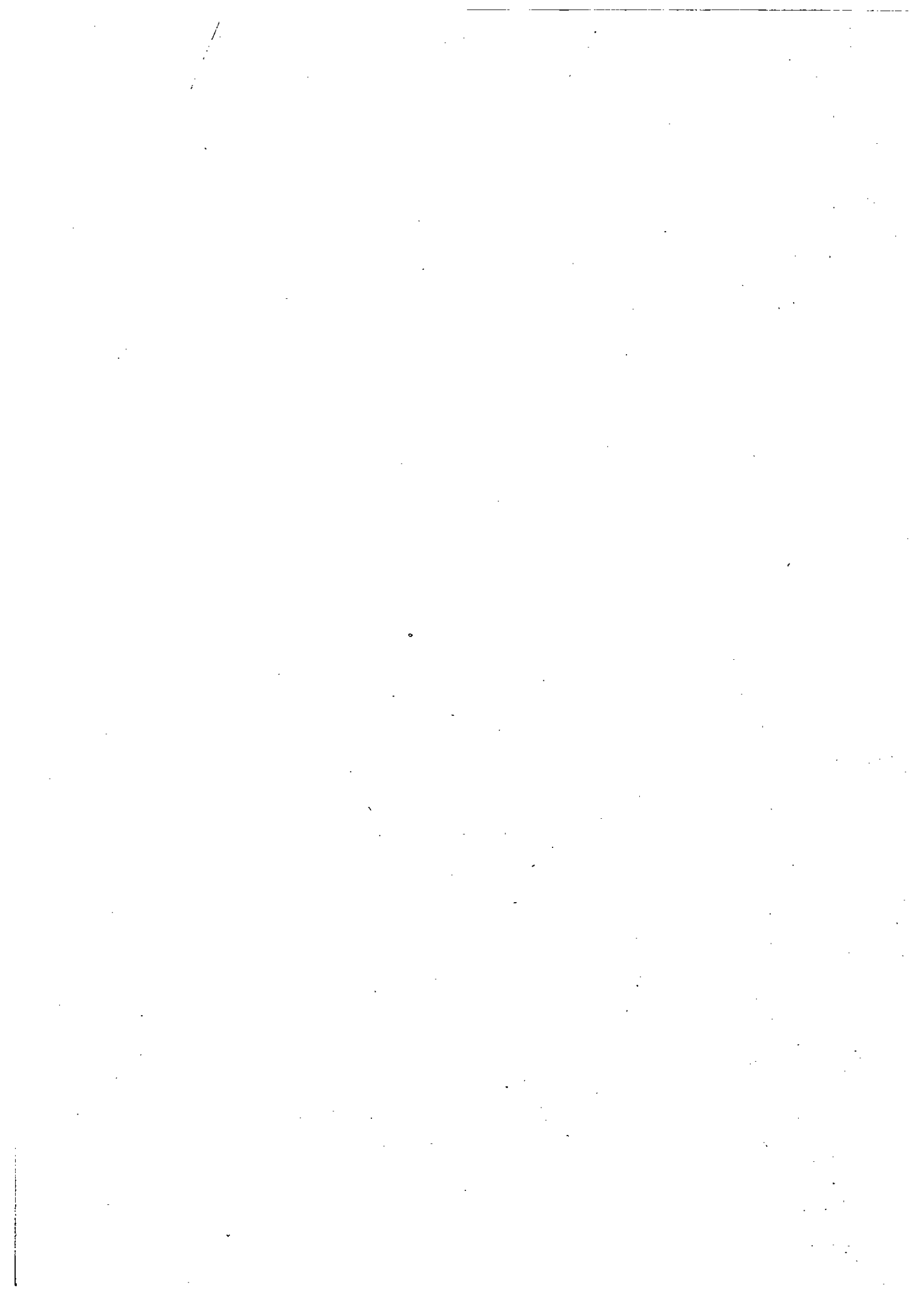
Título: ***Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu* Autora:** Isabella Marcatti **Orientador:** prof. Dr. José Miguel Soares Wisnik **Nível:** Mestrado

Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu investiga a relação entre a literatura de Caio, a experiência cotidiana e a canção brasileira. O primeiro capítulo é um comentário histórico biográfico. No segundo, análises de textos e canções evidenciam o olhar do autor sobre a experiência de vida de uma certa classe média urbana intelectualizada no Brasil da década de 1980. No terceiro capítulo, um ensaio final compara a novela *Mel & Girassóis* e a canção "Anos dourados" revelando aspectos das estratégias narrativas do universo literário do autor gaúcho.

Título: ***Tempo de flor: os motivos da rosa de Cecília Meireles*** **Autora: Maria Rejane Tito de Araújo Orientador: prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça Nível: Mestrado**

A poesia de Cecília Meireles é reconhecidamente simbólica. À luz de uma consciência lírica ordenadora, a poeta lança mão de um repertório de símbolos para transfigurar experiências pessoais e contingentes. Este trabalho tem por objetivo analisar detidamente os cinco "motivos da rosa", poemas que integram o livro *Mar absoluto e outros poemas*, procurando desentranhar elementos que permitem a compreensão de alguns aspectos da poesia ceciliana.

Título: ***A poética do instante: uma leitura de* Água-viva*, de Clarice Lispector*** **Autor: César Mota Teixeira Orientador: prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça Nível: Mestrado**

A dissertação se detém no estudo analítico-interpretativo de *Água-viva* (1973), procurando estabelecer uma reflexão mais ampla a respeito do universo ficcional da autora, sobretudo no que se refere à crise da narrativa psicológica e à ênfase na temporalidade do instante. Destacam-se as vinculações de *Água-viva* com a pintura abstrata, a música e a estética do grotesco, elementos responsáveis por um esvaziamento mimético que constitui o eixo de nosso estudo acerca da falência da estruturação psicológica, causal e biográfica no romance clariciano.

Aos colaboradores

Trabalhos para esta revista podem ser enviados para:

Teresa revista de Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 — Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840 e-mail: teresalb@edu.usp.br

Todos os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de resumo de no máximo 5 linhas e 3 palavras-chave (se possível enviar também *abstract* e *keywords*). Pede-se que o autor encaminhe uma breve nota biográfica indicando o seu nome completo, local em que leciona e/ ou pesquisa, sua área de atuação e principais publicações. Deve ser enviada uma cópia impressa e outra em disquete na seguinte configuração: *Windows 95* ou superior, fonte *Times*, corpo 12 e espaço 1,5. Para citações fora do texto reduzir para corpo 11. Palavras estrangeiras e destacadas devem vir grafadas em itálico. Os textos ainda podem ser encaminhados por e-mail, seguindo as mesmas formatações.
Os trabalhos encaminhados serão submetidos à aprovação dos membros da Comissão Editorial.
A revista não se compromete a devolver os originais recebidos.

Poema da capa "A Teresa", Carlos Drummond de Andrade
[*Viola de bolso* II, 1956-1964]

Preparação Gênese Andrade, Maria Claudete S. de Oliveira,
Ricardo Lísias, Salete Therezinha de A. Silva.
Digitação Anita de Moraes, Arlindo Rebechi Jr., Eliane Jacqueline Mattalia, Gênese
Andrade, Maria Claudete S. de Oliveira, Maria Salete Magnoni, Ricardo Lísias,
Ricardo Martins Valle, Salete Therezinha de A. Silva.
Revisão das provas Maria Claudete S. de Oliveira, Ricardo Lísias,
Ricardo Martins Valle, Ricardo S. Carvalho, Salete Therezinha de A. Silva.
Transcrição, estabelecimento de textos Gênese Andrade.
Abstracts Lavinia Porto Silvares e Ricardo Lísias.

Projeto gráfico Elaine Ramos
Editoração Flavio Peralta (Estúdio O.L.M.)
Papel pólen soft e alta alvura 90 g/m²
Tiragem 1500
Impressão Bartira gráfica

Endereço para correspondência ***Address for correspondence***
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 — Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840
e-mail: teresalb@edu.usp.br

Solicita-se permuta *Exchange desired*

Distribuição
Editora 34
R. Hungria, 592
São Paulo SP Brasil 01455-000
Tel. Fax. [55 11] 3816.6777
e-mail: editora34@uol.com.br